N° 1

LES MAINS INVISIBLES

A. KAZUBEK ET V. RIMBERT (DIR.)

*

* *

© Les Mains Invisibles, 2025

France

ISSN : en attente d’attribution

Les Mains Invisibles

Numéro 1

Alix Kazubek et Victoria Rimbert (dir.)

Comité éditorial : Joseph Brichet, Alexia Dedieu, Mia Guillot, Lilas Imbaud, Alix Kazubek, Louis Pichot, Victoria Rimbert.

Comité scientifique : Elisa Andretta, François Bessire, Isabelle Brouard-Arends, Anne Chanteux, Anne Debrosse, Julia Gaa, Delfina Giovanozzi, Frédérique Dubard de Gaillarbois, Catherine Kirkby, Fabien Lacouture, Jérôme Lamy, Rafael Mandressi, Élise Rajchenbach.

TABLE DES MATIERES

Édito-manifeste **1**

Articles **12**

Christine Ebner – Être autrice au XIV^e siècle *13*

« Non estingua el desir à me si caro, / Che mancar non potra ch'i non mi muoia » : La circularité du désir dans les Sonnets de Louise Labé *45*

Liberté, dignité et altérité des femmes dans la réécriture du Guerrin Meschino d'Andrea da Barberino par Tullia d'Aragona *70*

Louise Bourgeois, sage-femme autobiographe *96*

Invisibilisation historiographique et « essentialisation » des femmes artistes : Fede Galizia (1573/1578-1630), un contre-exemple ? *117*

Anne-Marie du Bocage, femme de lettres à la carrière remarquable : un modèle d'effacement historiographique *156*

Les inventrices à la Society of Arts de Londres au XVIII^e siècle : les femmes à l'épreuve de l'institution *186*

Notices biographiques des auteur·ices **211**

ÉDITO-MANIFESTE

C'est avec beaucoup d'émotion, de joie et d'enthousiasme que nous vous présentons le fruit d'un long et intense travail à travers ce premier numéro de la revue *Les Mains Invisibles*.

L'ensemble de la revue, des articles publiés et des ressources mis à disposition reflèteront nos valeurs, nos convictions et nos engagements :

1. Promouvoir la recherche sur les créatrices de la longue période moderne dans l'aire européenne, afin de participer à un processus de désinvisibilisation des femmes dans tous les champs de la création et de l'inventivité.

2. Encourager la recherche en langue française sur ces créatrices afin de valoriser la place des chercheur·euses francophones dans ce champ, et de toucher un lectorat francophone plus large.

3. Garantir le sérieux des travaux publiés grâce à une rigoureuse sélection des articles et au processus de relecture en double-aveugle par les pairs, garantissant ainsi un travail de relecture collectif et minutieux.

4. Veiller à l'emploi d'un lexique, de formulations et de méthodologies non sexistes afin de présenter des articles les plus rigoureux et pertinents possible pour l'avancée de la recherche.

5. Diffuser des textes et des productions de femmes dans le but de faciliter l'accès de ces œuvres à un public étendu et de les rendre exploitables par des enseignant·es du secondaire ou du supérieur.

* * *

Les Mains Invisibles sont nées de la conviction, partagée par les deux fondatrices, de la nécessité d'encourager la recherche sur les femmes créatrices de la longue période moderne (XIVe-XVIIIe siècle) en Europe, en accès libre et en langue française. Cette démarche découle d'une certaine frustration de la part de deux jeunes chercheuses en études italiennes et histoire de l'art, dont les recherches s'orientaient vers l'histoire des femmes, de devoir composer avec une bibliographie majoritairement anglophone ou de faire face à une littérature francophone ancienne, à la méthodologie et aux propos parfois discutables. C'est encore le cas prédominant en ce qui concerne la représentation des femmes dans l'Europe moderne, mais il s'agit d'une problématique plus flagrante encore lorsque l'on s'intéresse aux femmes créatrices – qu'elles soient autrices, peintresses, sculptrices, scientifiques, ou issues d'autres professions. C'est en partageant ces frustrations historiographiques avec d'autres chercheur·euses issu·es d'autres disciplines, mais tou·tes intéressé·es par les questions de genre, que nous avons compris que cette problématique s'étendait bien au-delà de nos branches respectives. Cela nous a donc confortées dans l'idée que la création d'un espace commun de publication, rigoureux scientifiquement et accessible à tou·tes, entièrement dédié à ces questions, était nécessaire.

Nous avons alors décidé de créer un comité éditorial qui a rassemblé rapidement un ensemble pluridisciplinaire de jeunes chercheur·euses motivé·es et exigeant·es. Aussi avons-nous reçu le soutien précieux de nombreuses éminent·es chercheur·euses, qui font aujourd'hui partie de notre comité scientifique. L'enthousiasme qu'ont suscitées *Les Mains Invisibles* et la confiance qui nous a été accordée nous paraissent les preuves d'un besoin et d'une volonté collective d'agir et pour corriger l'effacement des femmes du passé de nos quotidiens, en tant que spécialistes de la recherche certes, mais aussi en tant qu'individus et collectif. C'est pourquoi nous pouvons affirmer qu'avoir réuni cette équipe est notre plus grande fierté.

L'objectif des *Mains Invisibles* est de participer à un mouvement plus général de mise en lumière de ces femmes afin de lutter contre leur invisibilisation. À cette fin, nous souhaitons montrer et démontrer la visibilité

qu'elles pouvaient avoir à leur époque. Cela peut se vérifier par le recensement des éditions, en prenant en compte les éditions pirates – ces dernières étant la preuve du succès d'une œuvre, les hissant au rang de *best-seller*. Pareillement, au XVIe siècle, la mode éditoriale était aux recueils et anthologies ; or, d'une édition à l'autre ou d'un volume à l'autre, on constate la disparition d'autrices, vraisemblablement l'une des causes de leur effacement historiographique. Le travail est ardu, car il exige de trouver des preuves solides pour appuyer ces hypothèses, alors que leurs renommées réelles peuvent n'être attestées que par des témoignages indirects ou de simples traces. Parmi celles-ci, les lettres entre éditeurs, commanditaires et autrices sont riches d'informations : à travers leur approche mercantile de l'édition ou la manière dont elles présentent leurs différents ouvrages, ces différent·es acteur·ices nous montrent les rapports de pouvoir opérant alors et les préoccupations des autrices. L'une d'entre elles, qui est un élément central et pourtant longtemps délaissé, est le mécénat. Or, il est primordial de considérer et de souligner l'importance des femmes qui exerçaient un rôle actif de mécène et pour lesquelles on trouve de nombreuses archives, comme les documents de commande. D'un côté, car de nombreuses créatrices ont pu jouir d'un mécénat féminin, de l'autre, parce que le mécénat féminin semble avoir permis à plus grande échelle la création féminine. C'est pourtant un aspect de l'histoire des femmes qui n'a été valorisé que depuis les années 1990.

En histoire de l'art, le processus d'invisibilisation des femmes artistes date de longtemps. Considérées comme des curiosités de la nature durant la Renaissance, elles représentent moins de 2% des biographies d'artiste de l'Italien Giorgio Vasari (*Le Vite*, 1568 ; la première édition de 1550 ne contenant pas de biographie féminine), et ne sont pas nommées dans celles flamandes de Karl Van Mander (*Schilder-boeck*, 1604). À partir du Siècle d'or, où fleurissent les institutions officielles de peinture et de sculptures, les femmes demeurent la plupart du temps écartées et le statut de membre leur est longuement refusé. L'*Accademia delle arti del disegno,* fondée en 1563, accueille Artemisia Gentileschi en 1616, mais il faut attendre 1706 pour qu'une autre femme, Giovanna Fratellini, lui succède. L'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris fondée en 1648 ne reçut que quinze femmes jusqu'à sa clôture en 1793,

et la *Royal Academy of Arts* de Londres, fondée en 1768, n'accueille sa première étudiante, Laura Herford, qu'en 1860. Les femmes ne représentent en moyenne, au long de l'histoire moderne de ces institutions, que 4% des membres. Elles étaient, certes, loin d'être aussi nombreuses que les hommes à peindre, et c'est une disproportion numéraire qu'il convient de rappeler, mais elles étaient néanmoins présentes.

Leur absence des premières sources documentaires de l'histoire de l'art et des institutions a donné l'impression que les femmes peintres étaient d'autant plus rares, voire miraculeuses. Cette idée a été répétée par des historien·nes de l'art, qui estimaient même parfois que la rareté n'avait pas à être citée dans l'enseignement, le cadre « général », autrement dit masculin, étant déjà colossal. Nous devons donc bien parler d'un effacement historiographique, qui a lui-même une longue histoire. Aujourd'hui, par effet de répétition de la recherche antérieure, et ce dans toutes les disciplines, ce phénomène s'est installé dans nos travaux scientifiques et nos programmes scolaires. Pis encore, des disciplines peu diffuses et relativement mal connues du public et parfois de l'université, comme la musicologie, sont particulièrement sensibles à cet effacement. Puisque l'on a peu de spécialistes de l'histoire de la musique, l'on en a moins encore qui traitent des femmes musiciennes.

Mais cet état n'a pas à être fatidique, étant donné que la principale difficulté à l'incorporation des femmes dans les cours du secondaire et du supérieur est –en plus des contraintes matérielles de l'enseignement– la méconnaissance et non l'hostilité à leur égard : il importe donc de créer et diffuser un matériel pédagogique prêt à l'usage, qui pourra compléter les initiatives déjà existantes. Nous souhaitons proposer aux enseignant·es du secondaire au supérieur un matériel facile à réadapter ainsi que des ressources permettant à chacun·e d'approfondir les différents sujets et de construire son parcours pédagogique propre. Dans ce but, nous entendons mettre à disposition des traductions de textes en langues étrangères pour les enseignant·es, les chercheur·euses mais aussi les élèves du secondaire et les étudiant·es.

Le comité éditorial vise à réunir des spécialistes de différentes disciplines, travaillant sur différentes aires culturelles et linguistiques, car la question de la traduction se révèle cruciale : activité majoritairement féminine depuis le XIX^e^ siècle, les traducteur·ices sont encore souvent dans l'ombre des recherches, bien que cela soit inégal entre les différentes aires culturelles et chronologiques. C'est un domaine qui manque généralement de considération, pourtant son exercice permet de surmonter les frontières de la langue et parfois du temps. Cette survivance au temps dépend en effet du goût et des normes propres à chaque époque et culture. De ce fait, nos contextes jouent un rôle essentiel dans la redécouverte (ou *revival/survivance*[1]) des œuvres. Les préoccupations sociales d'un cadre donné peuvent influencer les œuvres « dormantes » que l'on choisit de faire ressurgir. Par exemple, on assiste depuis #MeToo à la résurgence de la figure de la peintresse Artemisia Gentileschi, que ce soit dans la recherche ou dans les productions fictives, allant de la BD au film historique[2]. Parmi les auteur·ices anciennes les plus populaires aujourd'hui, on trouve celles dont les préoccupations font échos aux nôtres. Nous souhaitons profiter de cette période favorable à l'histoire des femmes pour rendre honneur aux œuvres féminines qui nous parlent encore aujourd'hui, en les étudiant avec le sérieux qui leur est dû.

C'est dans cette optique que *Les Mains Invisibles* revêtent une dimension collective et participative, deux aspects importants qui permettent de faire des ponts, des comparaisons, de mettre en lumière une communauté féminine qui crée un réseau, mais aussi de s'inscrire dans la continuité de ce que certain·es ont déjà entrepris, et tout simplement d'esquisser de nouvelles pistes de réflexion. Notre perspective est pluridisciplinaire et comparatiste : nous souhaitons confronter les travaux d'historien·nes, de spécialistes d'histoire de la littérature, d'histoire des arts, des sciences, des idées ou de la musique.

Notre but n'est pas de créer une encyclopédie ou une compilation de biographies féminines, mais de valoriser une analyse et une recherche

[1] Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Paris, Les éditions de Minuit, 2002.
[2] BASSETTI Edoardo, « Artemisia e l'ora della sua 'leggibilità': lungo le 'impronte' di un'icona del nostro tempo » in CARATI Simone *et al.* (dir.) *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti*, Vol. 2, Padoue, Padova University Press, 2024, p. 119-132.

approfondies au sujet de leurs productions, sans que celles-ci ne soient ni présentées comme un événement de leur vie ni lues à travers un prisme purement biographique. Nous désirons nous éloigner du simple récit biographique et surtout de la rhétorique de l'exceptionnalité qui consiste à ne s'intéresser qu'à des parcours féminins qualifiés de « hors du commun ». S'inscrivant dans une volonté de motiver une recherche plus pertinente et plus juste tout en sortant des clichés sur les femmes créatrices, *Les Mains invisibles* ont pour but d'éviter que l'étude des productions féminines (au même titre que celle de l'histoire des femmes) ne soit envisagée comme une discipline à part, et de contribuer à ce qu'elles deviennent un élément indispensable, à prendre en compte de manière systématique pour prétendre à une plus grande pertinence scientifique.

Autrement dit, *Les Mains Invisibles* sont envisagées depuis leurs débuts comme un outil de la recherche et de l'innovation scientifique pour l'histoire des créatrices. Afin de toucher un public plus large dans le monde de la recherche et de l'enseignement, nous considérons comme impératives la gratuité et l'accessibilité de ces travaux. Au-delà du monde académique, nous souhaitons encourager l'inclusion d'œuvres féminines dans les parcours scolaires et universitaires, mesure indispensable pour gommer les biais historiographiques qui ont influencé nos programmes d'enseignement et pour préparer au mieux la recherche de demain. Faciliter cette inclusion permettrait de concevoir le présent et le futur dans une perspective nouvelle, comme le réclamait déjà Éliane Viennot dans son essai sur la querelle des femmes :

> Décrypter le réel, combattre l'impression que les choses sont ainsi parce qu'elles l'ont toujours été, faire savoir qu'il y a toujours eu des opposant·es à ce projet de société – et aussi des espaces de partage entre les sexes, des collaborations, des œuvres communes, tant de femmes surtout qui ont travaillé à ce que nous sommes aujourd'hui – est une nécessité urgente. […] Les jeunes générations doivent pouvoir disposer d'autres modèles de femmes et d'hommes, d'autres versions de l'Histoire de France, d'autres références politiques que celles dont on nous a abreuvé·es[3].

[3] VIENNOT Éliane, *La querelle des femmes ou « n'en parlons plus »*, Paris, Éditions iXe, 2019, p. 102-103.

Il s'agit ainsi, au sein des *Mains Invisibles*, de savoir et de faire savoir que ce type de sources existe, et de permettre le dépouillage des archives et des documents primaires en conséquence. Le potentiel autour de la production des femmes est considérable : il ne manque plus que des chercheurs et des chercheuses pour l'étudier. Comme l'écrit Martine Reid au sujet de l'histoire littéraire des femmes, « il en va de leur justesse, de leur crédibilité, de leur légitimité[4] ».

* * *

Pour ce premier numéro, nous avons le plaisir et l'honneur d'accueillir sept contributions, qui répondent à notre volonté de couvrir une période historique large, du XIVe au XVIIIe siècle, différentes aires géolinguistiques, de l'Allemagne à l'Italie en passant par la France et l'Angleterre, et des domaines de création variés, peinture et littérature, mais aussi invention scientifique. Si ces articles abordent les productions féminines sous divers angles, ils mettent tous en avant la spécificité des créatrices et de leurs créations. Nombre de ces articles se concentrent également sur le processus de préservation et de transmission de ces productions à travers les siècles, afin d'analyser précisément les mécanismes d'invisibilisation, voire de proposer des solutions pour aboutir à ce qu'on pourrait qualifier de désinvisibilisation ou de revisibilisation pertinente des travaux de ces femmes. Nos auteurs et autrices sont parti·es sur la trace des artistes, des écrivaines, des inventrices et de leur insertion dans le panorama culturel et scientifique de leur époque, et parfois des époques suivantes, faisant émerger des contextes plus ou moins favorables à l'expression créatrice des femmes et à sa préservation historiographique.

[4] REID Martine, « Préface » in *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. I, Paris, Gallimard, 2020, p. 11.

La première contribution, proposée par Florence Bayard, nous présente la figure de Christine Ebner (1277-1356), autrice et moniale allemande encore méconnue en France. En analysant trois de ses œuvres, l'article souligne une évolution, de la tutelle masculine à l'affirmation d'une individualité autonome. Florence Bayard démontre cependant que cette individualité prend place au sein d'une véritable communauté féminine créatrice, d'un réseau de femmes qui lisent et écrivent. Cette pratique collective semble avoir favorisé l'expression individuelle des moniales, ce qui nous permet de nous interroger sur la fonction de l'écriture pour ces femmes. La chercheuse met en lumière un moment d'exploitation de la littérature comme moyen d'expression à la fois intime et spirituel, avant que le musellement et l'effacement historiographique progressif ne gomment les traces de ces communautés en tous points sororales.

Julia Reichwein, dans sa contribution, propose une incursion dans les *Sonnets* (1555) de Louise Labé (1524 ca-1566) sous l'angle de la circularité du désir. Elle y montre de quelle façon, grâce à l'emploi des figures de Diane et d'Actéon, le « je » lyrique féminin des *Sonnets* se met en scène en tant que personnage masculin, l'amante devenant à la fois chasseuse et chassée à travers le désir. En analysant les éléments néoplatoniciens présents dans le recueil, Julia Reichwein montre que ce « je » lyrique ne peut sortir de la boucle de ses sentiments, car son amant lui est inaccessible. Son désir existe justement, car il ne peut être satisfait, ce qui donne lieu à cette circularité d'un désir aussi indéfectible que douloureux.

C'est une méthodologie comparatiste qu'adopte Nacéra Guenfoud dans la troisième contribution de ce numéro, qui vise à analyser la réécriture du *Guerrin Meschino* d'Andrea da Barberino par Tullia d'Aragona (1501/1504 ca-1556) dans son *Meschino altramente detto il Guerrino* (1560). Dans sa version, l'autrice se détache du texte source, en opérant des suppressions et des ajouts probablement influencés par le nouveau contexte historique, et surtout politico-religieux. Nacéra Guenfoud démontre, à grand renfort de citations des deux textes, que cette actualisation permet à Tullia d'Aragona de revaloriser les personnages féminins, en faisant apparaître la notion de consentement et en

portant une attention particulière aux femmes étrangères. Une nouvelle vision des femmes et de leur rôle dans la société, incluant les notions de dignité et de liberté, est ainsi présentée au lectorat, portant en son sein la critique d'une certaine forme d'hypocrisie de la société contemporaine.

Sacha Grangean s'attelle à démontrer, dans sa contribution, la pluralité des facettes que peut revêtir une œuvre féminine. En se concentrant sur l'œuvre de Louise Bourgeois (1563-1636), sage-femme de la cour des Bourbons, il démontre que, outre son rôle d'autrice médicale, celle-ci mérite d'être également envisagée comme femme de lettres. En effet, une partie de sa production, fortement marquée par une dimension autobiographique, dépasse largement la seule technicité médicale et comprend des qualités narratives dignes d'intérêt. Louise Bourgeois y narre ses expériences, ses réussites et ses rencontres avec la famille royale. Sacha Grangean, grâce à l'étude d'extraits représentatifs comme l'émouvant récit de la naissance de Louis XIII, révèle l'intérêt littéraire de son œuvre autobiographique. Avec sa contribution, il propose avec pertinence la possibilité d'intégrer de façon pérenne la production de Louise Bourgeois dans le canon littéraire français.

Camille Nouhant nous ramène en Italie, pour revenir sur la figure de Fede Galizia (1573/78 ca-1630), peintresse italienne qui a bénéficié de publications et d'expositions dans le cadre de la redécouverte de figures de femmes artistes grâce à l'émergence de l'histoire de l'art féministe dans les années 1970. Fede Galizia est surtout connue, aujourd'hui, pour ses natures mortes, alors qu'elle était fortement appréciée de son vivant pour ses qualités de portraitiste et de peintre de retables. Elle peignit notamment les portraits d'Isabelle Claire Eugénie et de Marguerite d'Autriche-Styrie, mais aussi des plus influents personnages de la Milan du xvii^{e} siècle, et fit parvenir certaines de ses œuvres à l'empereur Rodolphe II. Camille Nouhant, en retraçant la présence historiographique de Fede Galizia, démontre que celle-ci ne disparut jamais totalement des guides de musées ou de villes, des inventaires de collection, ou des études sur l'histoire de l'art lombard. Pourtant, divers processus d'invisibilisation sont mis en lumière

dans l'article, dont certains semblent être indépendants de son statut de « femme artiste ».

C'est également une plongée historiographique que propose Clémence Patelli, au sujet de l'autrice Anne-Marie du Bocage (1710-1802), autrefois reconnue par ses pairs au XVIII^e siècle. Forte d'une carrière prolifique, marquée par l'obtention de prix littéraires et par son admission dans diverses académies, son œuvre tombe dans l'oubli peu après son décès. On découvre dans cet article comment les commentateurs ont détourné la critique d'œuvre pour en faire une critique de l'autrice et comment les éloges de son travail se font en constante association avec les noms d'hommes de lettres. Clémence Patelli montre ainsi que l'invisibilisation de sa production est liée, dans son cas, à sa condition de femme, illustrant un processus systémique qui programme l'effacement des autrices de l'histoire littéraire.

Enfin, la place des inventrices dans les sociétés du passé semble également devoir être réévaluée. C'est ce que démontre Lou-Ann Rouchon dans son article consacré aux difficultés des inventrices de l'Angleterre du XVIII^e siècle pour obtenir une reconnaissance dans des milieux savants masculins. La *Society of Arts* de Londres semble se distinguer par son ouverture aux femmes, démarche plutôt progressiste mise en avant dans ses publications. Lou-Ann Rouchon nuance cependant cette vision en la confrontant aux archives de l'institution et aux parcours personnels des inventrices. En analysant les discours et les pratiques techniques, elle met au jour une invisibilisation institutionnelle et un biais genré dans le traitement des inventions, et questionne son efficacité dans la promotion et la valorisation des inventions féminines. L'article interroge, dans une optique large, la vision des femmes et des techniques véhiculées par la *Society of Arts* : loin de refléter la diversité des inventions et de leurs domaines, l'institution renforce une vision genrée de l'ingéniosité.

Nous remercions chaleureusement nos contributeurs et contributrices, ainsi que toute l'équipe du comité éditorial et du comité scientifique qui a rendu la publication de ce numéro possible, et sans qui ce projet n'aurait pu voir le jour.

Nous nous réjouissons de cette première publication et espérons qu'elle sera suivie par d'autres, tout aussi passionnantes. Dans la perspective de nous améliorer et d'accueillir des contributions toujours plus diversifiées, d'élargir nos intérêts vers d'autres aires linguistiques dont les créatrices méritent d'être davantage connues, ainsi que vers d'autres domaines de la création, comme l'architecture, la musique, le théâtre, l'opéra ou encore la sculpture, nous sommes ouvert·es à tout retours et tout commentaires pour nourrir et faire vivre *Les Mains Invisibles*. Nous confions à présent ce volume aux mains de nos lecteur·ices, afin que les mains invisibles et invisibilisées des créatrices de la période moderne le deviennent, peut-être, un peu moins.

Alix Kazubek et Victoria Rimbert
pour *Les Mains Invisibles*

ARTICLES

Christine Ebner – Être *autrice* au XIV^e^ siècle

BAYARD Florence
Université de Caen Normandie

Résumé :

L'article se concentre sur la figure de Christine Ebner, une autrice allemande du XIV^e^ siècle encore méconnue en France. L'observation des trois œuvres attachées à son nom met en évidence une évolution de la tutelle masculine à l'affirmation d'une individualité autonome, tout en s'appuyant sur la communauté féminine. En effet, dominicaine du couvent d'Engelthal, dans le sud de l'Allemagne, Christine Ebner trouve place dans un véritable réseau de femmes qui lisent et qui écrivent, formant un collectif qui a pu favoriser l'expression individuelle. Il est ainsi possible d'examiner la manière dont ces femmes ont utilisé l'écriture pour exprimer leur pensée et leur spiritualité avant qu'elles ne soient muselées, et d'observer, à la lumière des œuvres de Christine Ebner, les mécanismes qui ont contribué à l'effacement des femmes de l'histoire littéraire et intellectuelle.

S'interroger sur la place des femmes créatrices des temps passés, c'est bien souvent s'intéresser à des personnalités singulières, et c'est aussi ce que nous allons faire en mettant en lumière une *autrice* allemande du XIV^e^ siècle encore trop méconnue en France, Christine Ebner, dont les écrits méritent d'être davantage visibles. *Autrice* – c'est par facilité que nous employons ce terme[5]. En effet, nous dit Jean-Claude Schmitt, « les notions qui sont aujourd'hui les nôtres – celle d'"auteur" comme celle d'"autobiographie" – doivent être soumises […] à la critique historique. Il n'est pas légitime de les plaquer sans précaution sur des réalités du Moyen Âge[6] ». Cependant, ce terme nous semble bien lui convenir, en tout cas autant qu'aux hommes auxquels on l'accole si souvent et sans

[5] Phrase très largement inspirée de celle de Jean-Claude Schmitt à propos d'Hermann le Juif : « C'est par facilité que nous parlons d'"auteur" ». SCHMITT Jean-Claude, *La conversion d'Hermann le Juif*, 2003, p. 64.
[6] *Ibid.*, p. 63-64.

précautions oratoires, de même que celui d'intellectuelle, bien que ce terme soit lui aussi anachronique, mais pratique.

C'est aussi l'occasion de parler d'un genre littéraire féminin particulier que le XIVe siècle a vu se développer : les « livres de sœurs » dont relève le *Büchlein von der Genaden Überlast* (*Petit livre sur la surabondance des grâces*[7]) de Christine Ebner. C'est à la lumière de cette production que nous allons nous interroger sur le rôle de l'écriture dans la réappropriation d'une identité féminine très circonscrite par la société patriarcale du Moyen Âge. Prendre la plume, être soi-même à l'œuvre, permet en effet de donner à voir et à entendre une autre version de l'histoire, de l'observer depuis une autre perspective non exclusivement masculine. S'emparer de l'écrit, puisque la parole est interdite, c'est avoir la possibilité de témoigner de l'identité multiple et riche que recouvre le terme de « femmes », et d'exprimer l'existence d'une conscience féminine, voire de formuler la possibilité d'une autre place des femmes au sein de la société. Cela exige de savoir composer avec les normes, les règles, les attendus, de contourner l'interdit de parole pour libérer la pensée par l'écrit et ainsi, parfois, d'être audacieuse et d'oser s'affirmer. Cette audace est rendue possible par la communauté des femmes que Christine Ebner s'attache à rendre visibles dans leur diversité, mais dont elle se détache aussi pour exprimer son individualité, son exceptionnalité, voire sa conscience d'être une autrice et une penseuse au même titre que les auteurs.

Dans cet article, nous allons donc donner un aperçu des écrits de Christine Ebner, et plus particulièrement de l'une de ses œuvres, son *Büchlein von der Genaden Überlast*, ce qui nous amènera à évoquer non pas seulement une autrice, mais aussi un foyer d'écrits féminins situé dans le sud de l'Allemagne, dans le courant du XIVe siècle. En effet, à côté d'une personnalité individuelle, nous évoquerons l'existence de réseaux de femmes qui lisent et qui écrivent, et nous tenterons de voir comment le collectif a pu favoriser l'expression individuelle. Ce faisant, nous interrogerons la dimension émancipatrice que le rapport au livre et, surtout, la pratique de l'écrit et la création littéraire ont pu

[7]Nous proposons une traduction commentée de ce texte dans EBNER Christine, *Petit livre sur la surabondance des grâces. Être une femme au Moyen Âge et écrire*, Florence Bayard (éd. et trad.), Paris, Sorbonne Université Presses, 2020.

avoir pour des femmes dès le Moyen Âge, avant qu'elles ne soient muselées. Ainsi, à la lumière des œuvres de Christine Ebner, nous discuterons de l'invisibilisation de ces femmes en recourant aux concepts modernes et aux mots qu'ils ont permis de forger pour nommer les modalités de cet effacement.

L'autrice Christine Ebner

Le propos n'est pas de présenter ici la biographie de Christine Ebner (1277-1356), dominicaine ayant vécu au couvent d'Engethal[8], mais de donner un rapide aperçu de sa production écrite. Trois œuvres lui sont attribuées. Chronologiquement, la première est une *Gnadenvita*, littéralement une *Vie de grâces*. Il s'agit du récit de sa vie et des révélations dont elle est réceptrice. La rédaction a probablement commencé vers 1317, s'est étalée sur sept ans, et fut entreprise sous l'impulsion de son confesseur, Conrad de Füssen, qui fut aussi co-rédacteur du livret avec un autre frère anonyme. Ces interventions de tiers, et particulièrement de tiers masculins, expliquent sans doute que les phénomènes spectaculaires liés au corps y soient narrés avec plus d'insistance que dans ses autres écrits. Ainsi, outre les grâces que la moniale reçoit pendant sa jeunesse, mention est faite des tentations du diable qui l'assaillent, de la dure pénitence et de l'âpre ascèse qu'elle s'impose, de sa profonde repentance, de ses souffrances physiques et morales en raison notamment de l'éloignance[9] ; autant d'éléments qui la placent en droite ligne de la mystique féminine traditionnellement liée au corporel.

[8] Commune de Bavière, située non loin de Nuremberg. À propos du couvent, voir par exemple : VOIT Gustav, « Geschichte des Klosters Engelthal » in *Kloster Engelthal – 750 Jahre Engelthal*, Altnürnberger Landschaft e.V. Simmelsdorf, 1994, p. 9-20. Pour en savoir plus sur Christine Ebner, on pourra consulter : BINDER Matthias, BAUMANN Peter, GIERSCH Robert (dir.), *Christina Ebner. 1277-1356. Beiträge zum 650. Todesjahr der Engelthaler Dominikanerin und Mystikerin*, Neuhaus Altnürnberger Landschaft, 2007 ou BÜRKLE Susanne, « *Ebner, Christine* » in Killy Walther, *Literaturlexikon* 2, t. III, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 163b–165b.

[9] Ce terme traduit le concept de « gotz vroemedunge » forgé par Mechthild de Magdebourg (1207-1282). Nous l'employons pour signifier qu'il s'agit là de l'éloignement de Dieu (Waltraud Verlaguet précise le sens : « pour suivre Dieu, il faut s'éloigner de lui. Ou plutôt s'éloigner de lui en tant que Dieu traditionnellement associé à une hauteur glorieuse, pour le retrouver au terme de son humiliation kénotique » dans son article « L'éloignance de Mechthild de Magdebourg » in *Études théologiques et religieuses*, vol. 78, n°3, 2003, p. 323).

La deuxième œuvre est le *Büchlein* déjà cité, dont la rédaction débute en 1340. L'attribution à Christine Ebner est discutée, mais dans un commentaire que nous avons consacré à ce texte et où nous avons traité de cette question, nous proposons de pencher en ce sens[10]. Cet ouvrage relève de ce que l'on appelle les « livres de sœurs », lesquels recouvrent un genre littéraire religieux typique du XIVe siècle et des couvents d'obédience dominicaine situés surtout dans le sud de l'Allemagne, mais aussi en Suisse allemande et dans la province du Brabant flamand. Ce terme traduit l'allemand *Schwesternbücher* ou *Nonnenbücher*[11].

Les vies de quelques chapelains ou de prêtres et de quelques laïcs y sont brièvement narrées, mais ce sont essentiellement les vies des moniales, leurs expériences et les grâces que Dieu leur accorde qui alimentent ces sortes de chroniques dont la structure, par certains côtés, évoque l'hagiographie ou les récits de miracles. Ces *vitae* se situent dans la continuité des vies de saints traditionnelles, et la mise par écrit de révélations faites aux femmes, avec l'insertion d'éléments biographiques, met en avant l'expérience individuelle, même si elle est vécue au sein du groupe et si elle y est partagée.

Quelques-uns de ces livres commencent par retracer rapidement l'histoire de la fondation du couvent en se basant sur des faits réels, mais en modelant cette réalité au service de la réputation de la communauté et en faisant des premières sœurs d'héroïques pionnières. C'est le cas pour le *Büchlein* de Christine Ebner. Les religieuses dont les vies sont ensuite évoquées sont toutes décédées, de sorte que ces recueils font également office de *memoria*. Le corps n'est pas absent de ce cadre, puisque la maladie et l'agonie sont très présentes. Mais soulignons bien cela : il s'agit en priorité de maladies qui, certes, affectent des corps peut-être affaiblis par l'ascèse, mais qui sont détachées de toutes pratiques ascétiques phénoménales tant prisées par le public avide de spectaculaire. D'ailleurs, on soigne ces sœurs, y compris par le repos, la nourriture et la boisson.

Par ailleurs, les extases, les auditions, les maladies amènent certes du merveilleux dans le texte, et répondent en cela en partie à l'attente du public,

[10] Voir EBNER Christine, *Petit livre sur la surabondance des grâces*, *op. cit.*, p. 148-150.
[11] Nous proposons une présentation de ces livres dans : BAYARD Florence, « Les *Livres de sœurs*. Entre quête d'un héroïsme au féminin et conquête de la normalité » in Karin Ueltschi (dir.), *L'Univers du livre médiéval. Substance, lettre, signe*, Paris, Champion 2014, p. 93-107.

mais là n'est pas, nous semble-t-il, leur unique fonction, ni même, peut-être, leur fonction essentielle. Ce qui compte le plus, c'est la dimension orale qu'elles introduisent : ce sont autant d'occasions de recevoir de la visite, de saintes personnes le plus souvent, parmi lesquelles se trouvent surtout le Christ et la Vierge Marie, ou de sœurs défuntes, et d'échanger avec elles. Le dialogue est en effet une dimension essentielle de ces *vitae* et permet le partage d'informations et de savoirs. On constate par conséquent une intention pédagogique dans les propos, intention qui se révèle en partie dogmatique, mais aussi pragmatique et, pour ce faire, concrète[12]. En somme, il ne se passe rien d'extraordinaire en dehors du fait que l'interlocuteur est particulier, mais même cela est présenté de telle façon que son intervention paraît évidente et naturelle. Il y a peu d'effets présentés comme véritablement spectaculaires, et même les extases sont comme normalisées. Un point cependant : la musique est omniprésente, ainsi que le chant, dans le cadre codifié de la liturgie, et la beauté de ces accords est indescriptible : elle transporte les sœurs, les enthousiasme au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire qu'elle les met en communication avec le divin. Le texte baigne dans une suave ambiance acoustique contribuant à la création d'une lumineuse atmosphère de joie et de sérénité, de douceur. D'après Manon Louviot, « Mary Carruthers explique que le topos médiéval des voix *dulces* ou *suaves* renvoie à la douceur en tant que phénomène sensoriel qui permet d'exprimer, par des dispositions extérieures, la beauté intérieure, invisible, de l'âme et, finalement, d'accéder à la connaissance de Dieu[13] ». Il s'agit bien d'un son modéré et doux « essentiel pour, tout à la fois, créer et maintenir l'unité du c(h)œur de la communauté[14] ».

Par cette omniprésence musicale, l'autrice crée une ambiance de modération, d'apaisement, de concorde, et souligne l'importance de la cohésion de la communauté, celle que l'on forme avec l'ami/amie ou les amis/amies. À cet environnement sonore s'ajoutent en effet des dialogues faits le plus souvent de

[12] Nous développons cet aspect dans EBNER Christine, *Petit livre sur la surabondance des grâces*, *op. cit.*, notamment dans la partie consacrée à l'enseignement (p. 127-143).
[13] LOUVIOT Manon, « "Elle meuglait comme une génisse". Fonctions de la vocalité chantée dans le monastère de Diepenveen au XV^e^ siècle » in *La voix au Moyen Âge. 50^e^ congrès de la SHMESP, Francfort, 30 mai-2 juin 2019*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 290. L'autrice fait référence à CARRUTHERS Mary, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
[14] *Ibid*.

paroles réconfortantes, rassurantes. Il s'agit de conversations amicales dans un cercle d'intimes qui se forme parfois dans la chambre de la mourante, ce qui par ailleurs évoque l'accompagnement ultime que proposaient sans doute les confréries, ces groupes d'action solidaire, dont le succès est général au XIVe siècle en Europe.

La troisième œuvre, rédigée ou dictée par Christine Ebner entre 1344 et 1352, est un recueil de révélations. On y trouve des récits de visions centrées sur la messe et l'eucharistie. Si un commentateur intervient ponctuellement, il s'agit surtout d'un dialogue qu'un personnage féminin (l'autrice) mène avec les êtres divins, particulièrement avec le « Seigneur » (*herre*). Elle y traite de politique, de faits de société ; elle y apparaît comme une femme d'influence à laquelle rendent visite l'empereur ou d'autres personnalités de son époque. Sont évoqués des figures emblématiques de la Bible, les Pères de l'Église et d'autres grands noms contemporains parmi lesquels Henri de Nördlingen et Jean Tauler qui est cité à trois reprises et auquel le personnage féminin est favorablement comparé[15]. Plus encore que dans le *Büchlein*, ce n'est plus le corps qui l'emporte, mais, par la voix et les paroles échangées, c'est l'esprit, l'intellect : c'est une « intellectuelle » qui donne son avis sur son époque et qui est consciente que sa voix porte et importe. L'interlocutrice finit par être mise au même rang que les penseurs passés et contemporains, elle semble même l'emporter sur eux dans la préférence divine. La place et le rôle généralement attribués aux femmes et aux hommes au sein de l'Église sont renversés, sinon abolis. Il est notable également que Dieu va vers son interlocutrice, et non pas l'inverse[16], de même que dans le *Büchlein* les moniales s'élèvent certes vers le divin, en corps ou en esprit, mais bien souvent ce sont les personnes saintes et divines qui vont à elles. Leur fréquentation et leur conversation sont donc prisées et recherchées.

[15] Elle est placée au-dessus de tous, comme de nombreux superlatifs l'attestent. Je prépare actuellement la transcription de ses *Révélations* afin d'en proposer une traduction et une édition critique. Je travaille avec le manuscrit numérisé *Leben und Offenbarungen* datant de la deuxième moitié du XIVe siècle et conservé à Nuremberg : Nürnberg, Stadtbibliothek, Cod. Cent. V, App. 9. La numérotation des folios est suivie de celle des pages du document numérisé. Citons seulement ce passage où la Vierge lui demande de délivrer quelques messages à Henri de Nörlingen (*dem heinrich*) de sa part, par exemple : *du solt im mein minnen gruz von mir sagen* (fol. 159r, p. 322).

[16] De nombreuses occurrences attestent ce mouvement du Seigneur (*herre*) vers Christine, sous la forme notamment de « *ich kum zu dir* » (fol. 23v, p. 50), « *ich pin williclich zu dir kumen* » (fol. 127v, p. 238).

Dans cette troisième œuvre, tout en dialogue ou presque, plus encore que dans le *Büchlein*, le corps recule encore un peu plus au profit de la voix et de la pensée qu'elle véhicule. Dans son étude consacrée aux *Révélations*, Janina Sollbach met en évidence un développement proche de celui du *Petit livre*, bien que différent[17]. Dans un premier temps, le personnage féminin est en relation étroite avec son couvent et ses consœurs, non sans conflit parfois, mais le lien est fort. Différentes phases du dialogue l'éloignent de cette communauté et la rapprochent de Dieu et, dans un mouvement d'individualisation, le texte se resserre sur le personnage féminin, capable d'admonester et de critiquer ses contemporains pour finalement devenir une guide et une intercesseurice.

Trois œuvres donc, une évolution : de la tutelle masculine « impuissantée » à l'affirmation d'une individualité autonome en passant par le support de la communauté féminine. Mais s'il y a bien affirmation de soi, et Christine Ebner est de celles qui diront « je » en tant qu'autrice, c'est sans jamais effacer les figures tutélaires et même, au contraire, en se situant dans leur lignée, dans une sorte de tradition « au féminin » pour reprendre l'expression de Laurence Moulinier[18]. Le *Büchlein*, qui est l'œuvre intermédiaire en quelque sorte, illustre ce mouvement qui n'est pas de l'ordre du refus ou de la revendication, mais du compromis. Il s'agit d'une proposition qui prend en compte l'individuel et le collectif sans que l'un ou l'autre ne l'emporte. En effet, les « livres de sœurs » exposent des vies de femmes, individualisées certes, mais vivant au sein de leur communauté. La question est de savoir comment trouver sa place avec sa singularité et comment l'exprimer au sein d'un groupe dont on ne souhaite pas s'extraire. Comment être soi parmi, et parfois malgré les autres, comment être à la fois une semblable et une autre.

[17] SOLLBACH Janina, « „Mein minnecliche zarte rede hon ich mit dir geteilt". Studien zu den „Offenbarungen" Christine Ebners », thèse en littérature germanique, sous la direction d'Annette Gerok-Reiter, Tübingen, Universität Tübingen, 2016.
[18] MOULINIER Laurence, « Quête de Dieu et recherche de modèles. Naissance d'une tradition féminine dans la mystique allemande (XII^e^-XIV^e^ s.) » mai 2003, Nanterre, France (halshs-00608778), p. 21.

Des hommes impuissantés – Des femmes agissantes

Ce qui va retenir plus particulièrement notre attention, c'est la deuxième œuvre évoquée, celle qui relève des « livres de sœurs » brièvement présentés plus haut. Nous l'avons dit, les motivations qui animent les autrices de ces ouvrages sont diverses : il s'agit d'asseoir et de promouvoir la renommée de la communauté à laquelle elles appartiennent, mais aussi de proposer des modèles de foi et de pratique ; la visée est donc également pédagogique, édifiante. Si, au premier contact, ces textes peuvent sembler « rébarbatifs » en raison de leur aspect répétitif et a priori peu innovant, il ne faut pas en rester à cette première impression : une lecture plus attentive révèle très vite des qualités littéraires dans les écrits de certaines de ces femmes, une culture littéraire aussi, un savoir-faire, et l'on recueille au fil des récits quantité de détails sur la vie, les croyances, la culture, la spiritualité de ces sœurs, de sorte que ces livres s'avèrent être de véritables documents au service de l'histoire de la mystique féminine, mais plus largement de la littérature féminine, de l'écrit au féminin.

La première partie du *Büchlein* de Christine Ebner est donc un récit de fondation mettant en scène un groupe de femmes qui décide de s'unir, de se réunir, et de mettre leurs biens en commun sous la tutelle d'une laïque, comme elles. Le récit souligne leur volonté, leur force de caractère, leur courage et les difficultés rencontrées, physiques et matérielles, mais aussi politiques[19]. Il est en effet impossible que leur projet de vie et la voie qu'elles choisissent pour vivre leur foi échappent au projet, politique et religieux, des hommes. Ils sont donc présents dans ce récit, et ils y apparaissent comme des tutelles nécessaires, au moins dans un premier temps, notamment comme protecteurs et financeurs, du côté laïc, et comme officiants et confesseurs, du côté ecclésiastique. Mais ils sont très vite montrés comme redevables ; en effet, un couvent prospère et de bonne réputation est un investissement intéressant qui assure des bénéfices temporels et salutaires. Et non seulement redevables, mais aussi demandeurs : c'est ainsi que même l'empereur Charles IV rendra visite à Christine pour solliciter sa guidance et ses prières. Ainsi, quelques personnages masculins trouvent place

[19] Voir l'annexe, par exemple.

dans le corps du texte, mais ils restent à la marge et sont soit des auxiliaires, soit des bénéficiaires ; ils sont « impuissantés ». Et ce qui constitue le cœur de l'ouvrage, ce sont des récits de vies de femmes écrits par une femme pour des femmes, même si un public plus large n'est pas exclu : c'est ainsi que tout le début de l'ouvrage témoigne d'une volonté de « renforcer une conscience collective[20] » féminine.

C'est un peu comme si les hommes n'y trouvaient place que pour le décor et la forme. En somme, la présence masculine se place « seulement » entre l'origine béguinale et féminine du couvent et la communauté de moniales touchées par une surabondance de grâces et dont les interlocuteurs privilégiés sont divins. Un des éléments remarquables dans les *vitae* du *Büchlein*, c'est la patience de ces femmes souffrantes, et ce qui est particulièrement mis en avant ce ne sont pas les symptômes corporels qui les affectent, mais comment elles font face aux épreuves et combien elles sont comme transformées intimement, c'est-à-dire non pas uniquement physiquement, mais également intellectuellement et spirituellement. Ainsi, l'extase, la vision, l'audition, caractéristiques de la mystique ou de ce qu'on en attend, sont introduites non pas comme des merveilles, mais comme le corollaire naturel de leur état : il est normal que des êtres célestes viennent à leur chevet comme on le fait naturellement pour les malades, il est normal qu'on parle avec elles, il est même naturel qu'une consœur défunte leur rende visite, et cette évidence est rendue possible par le lien profond qui unissait la revenante à la mourante. Dans cette deuxième œuvre de Christine Ebner, de main féminine pour un lectorat d'abord féminin, il apparaît clairement que le corps est présent comme dimension naturelle de la femme (de même qu'il l'est pour un homme), et que l'esprit, la pensée, l'intellect l'emportent à travers la parole et le dialogue (au même titre que pour les hommes). Ce qui nous est donné à voir, ce sont des femmes qui pensent, agissent, s'expriment.

Par ailleurs, cette œuvre nous permet de constater l'habileté d'une autrice attentive à la diversité de son lectorat pour lequel elle élabore une structure qui semble figée dans la répétition des vies qui se succèdent de façon stéréotypée,

[20] Expression empruntée à MOULINIER Laurence, « Quête de Dieu et recherche de modèles », *op. cit.*

et qui facilite ainsi la compréhension et l'acquisition du contenu, mais dans laquelle elle introduit des variations (dans la longueur des biographies ou dans l'âge et le caractère des protagonistes, par exemple) et des anecdotes, des historiettes, sortes d'*exempla* – autant de procédés qui répondent bien à la nécessité d'enrichir l'enseignement par l'émotion ou le divertissement. Elle élabore une structure séquentielle qui rend possible différents modes de lecture : intime ou collective, linéaire ou par « épisodes » selon l'envie, le but de la lecture, le public. En effet, la répétition apparente propose en fait des situations variées, variété qui concerne aussi le profil des héroïnes, leur âge, leur caractère, leurs qualités ou défauts… Chaque lectrice peut se projeter dans l'une ou l'autre de ces héroïnes du quotidien. En présentant des femmes réelles, avec un vécu propre, Christine Ebner illustre la diversité et la richesse de l'identité féminine, et participe à l'élaboration d'une conscience féminine et à la transmission d'une histoire *des* femmes.

En effet, nous l'avons vu, le *Büchlein* porte en lui une dimension mémorielle importante. Les femmes qui composent cette communauté sont les héritières de leurs aînées et des passeuses pour les générations nouvelles. Une continuité est mise en avant afin de révéler une forme de tradition dans laquelle chaque génération permet à la suivante d'avancer. Christine Ebner se fait donc aussi historienne : elle retrace l'histoire de la création du couvent, mêlant habilement réalité et légende, ne taisant pas le rôle des hommes et la tutelle à la fois laïque (donateurs, par exemple) et cléricale (confesseurs et prêtres officiants, notamment), mais suggérant subtilement le « simple » rôle utilitaire de ces hommes dans le projet féminin. Ainsi décrit-elle clairement l'origine béguinale du couvent : ce sont donc des femmes autonomes qui sont fondatrices du mouvement. Puis, en n'oubliant pas de faire allusion au concile de Vienne de 1311-1312 qui considéra les béguines comme des hérétiques et interdit les béguinages[21], elle évoque l'intervention masculine, et l'on comprend que c'est non pas par inaptitude à agir seules que les béguines devenues moniales font

[21] Sur ce sujet, voir par exemple : SCHMITT Jean-Claude, *Mort d'une hérésie. L'Église et les clercs face aux béguines et aux béghards du Rhin supérieur du XIVe au XVe siècle*, Paris, Mouton-EHESS, 1978 ; VIALLET Ludovic, « L'Église face au désir de promotion chrétienne du laïcat à la fin du Moyen Âge » in *Vienne au crépuscule des templiers*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2014, p. 157-171.

appel aux hommes, mais parce que leurs droits sont limités et qu'une voie autre serait potentiellement dangereuse. Ce faisant, toujours humblement et sans triomphalisme (elle sait utiliser les mots nécessaires à la bonne réputation de son texte, tel que l'obéissance et l'acceptation, et insiste sur la conformité des pratiques suivies à Engelthal), elle retourne en quelque sorte le rapport de dépendance puisqu'elle narre clairement l'attraction que sa communauté exerce sur eux, en montrant des hommes honorés d'occuper des fonctions auprès d'elles. Elle montre que tout en acceptant l'encadrement qui leur est imposé, ces femmes conservent une forme de liberté et acquièrent même une forme de pouvoir. Aucune de ces héroïnes n'est une faible femme inférieure aux hommes, réduite à la passivité, mais elles sont bien des femmes actrices de leur histoire[22].

Conscience de soi et conscience collective

La forme d'émancipation que nous avons constatée à travers le survol des trois œuvres de Christine Ebner est donc aussi celle que revendiquent de nombreuses femmes (et les laïcs en général) : il ne s'agit pas de rejeter l'Église et le dogme, mais de pouvoir y participer sans renoncer à certaines convictions. C'est ainsi que des femmes d'origines diverses souhaitent vivre leur foi avec engagement sans toutefois renoncer à leur statut de laïques, ce que le groupe rend envisageable. Elles expriment une véritable « volonté de participer, même dans l'état de laïc, à la spiritualité[23] ». Elles peuvent vivre seules, mais se regroupent le plus souvent en communauté, au sein de laquelle elles n'ont pas de vœux à prononcer. Elles se consacrent à la prière, mais ne se retirent pas du monde et s'occupent des malades et des nécessiteux ; par ailleurs elles enseignent, travaillent et sont économiquement indépendantes, ou bien elles possèdent un capital dont elles disposent à leur guise. Cette émancipation de la tutelle masculine sera considérée avec étonnement ou raillerie, parfois admiration, mais bientôt avec suspicion, ce qui aboutira à une sorte de reprise en main parfois plus que brutale. C'est un phénomène bien connu et courant

[22] Voir le texte en annexe, par exemple.
[23] CHANDELIER Joël, *L'occident médiéval. D'Alaric à Léonard. 400-1450*, Paris, Belin, 2021, p. 320.

dans l'entreprise d'invisibilisation des œuvres féminines : celui du retour de bâton, terme qui pourrait traduire le concept de *backlash* développé par Susan Faludi[24] . Cependant, le pli est pris, pourrait-on dire ; des femmes vont s'inspirer de ces mouvements et apprendront à jouer avec les codes et les interdits, à les déjouer ; elles seront parfois encouragées et soutenues par des hommes.

Cette aspiration à une nouvelle forme de dévotion, qui est aussi celle des dominicaines d'Engelthal, se situe donc dans une tradition laïque et béguinale, une tradition de résistance à la hiérarchisation et à l'interventionnisme de l'Église, ainsi qu'à l'infériorisation des croyants que cela induisait[25]. Un des modes de cette résistance sera une appropriation de l'écrit, et notamment en langue vernaculaire. Il se trouve en effet que « [p]resque tous les médias qui constituent le système de communication (langues, régimes de l'oralité et de l'écrit, rituels, image, musique, […]) connaissent un bouleversement total entre le Xe et le début du XIIIe siècle[26] » et le XIIe siècle voit ainsi croître la présence de l'écrit dans le monde social. Or, ce XIIe siècle est celui des béguines, de ce mouvement féminin d'émancipation, en quelque sorte. Il importe de souligner que ce mouvement est étroitement lié d'une part à l'écrit orthodoxe, celui de la lecture et de la réception, puisque leur aspiration émancipatrice ne se dirige pas contre le dogme, mais contre une façon de le vivre ; et d'autre part à un écrit nouveau, celui de l'écriture et de la production, puisqu'elles ne sont pas seulement des copistes, mais aussi parfois des autrices. En effet, cette nouvelle forme de vie leur permet de développer collectivement et individuellement leur propre pensée, novatrice parfois, pensée que certaines d'entre elles couchent par écrit. Et le béguinage, comme le couvent, est un environnement propice à cette création dans la mesure où il autorise une forme de « lieu à soi » si nécessaire à la production littéraire. La résistance féminine semble donc liée au livre.

Tout ceci nous ramène bien au « livre de sœurs », chacun des termes de cette appellation ayant son importance, car ce support relève autant de l'intime,

[24] FALUDI Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des femmes, 1993. L'édition poche de 2020 est en accès conditionné sur le site cairn.info.
[25] Voir par exemple MAZEL Florian, « La réforme grégorienne. Un tournant fondateur (milieu XIe siècle – début XIIIe siècle » in Florian Mazel (dir.), *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2021, p. 291-306.
[26] GENET Jean-Philippe, « Les nouveaux outils de la communication. XIIe-XIVe siècle » in Florian Mazel (dir.), *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 505.

celui de la lecture individuelle et de l'écriture solitaire, activités rendues possibles au sein du groupe protecteur, que du collectif, celui de la lecture partagée et de l'écriture collective. Les dominicaines allemandes ont une place particulière dans cette histoire étonnante, et c'est ainsi qu'avec les moniales du sud de l'Allemagne au XIV^e^ siècle nous avons affaire à un véritable foyer intellectuel et à tout un réseau de bibliothèques, d'ateliers de copie et de production de livres, d'échanges, d'acquisitions[27]. En effet, outre les écrits de Christine Ebner, du couvent d'Engelthal, citons ceux issus des couvents d'Adelhausen, Ötenbach, Katharinenthal, Kirchberg, Töss, Schönenberg, Unterlinden, Weiler, dans le sud de l'Allemagne. Par ailleurs, pour Engelthal nous pouvons aussi citer Adélaïde Langmann (1306-1375), et Elsbeth Stagel († vers 1360) pour le couvent de Töss, ainsi que Katharina von Gebersweiler († vers 1330-1345) pour Unterlinden. Engelthal a toute sa place dans ce réseau d'où se répandent cette audace de prendre la plume et ce genre particulier qu'est le « livre de sœurs ».

Il nous semble intéressant de noter que le couvent d'Engelthal fut très opposé aux différentes tentatives de reprise en main notamment en 1504, quand la ville de Nuremberg acquiert la souveraineté sur Engelthal et quand le conseil de la ville y envoie, dans un premier temps, dix nonnes issues du couvent nurembergeois de Sainte-Catherine, y installe un curateur, et remplace la prieure. Idem, en 1514, lorsque les actes notariés et autres cadastres, lettres de privilèges, etc. sont transférés à Nuremberg : les religieuses d'Engelthal s'insurgent contre cette mainmise sur la gestion du couvent. Les tensions entre Engelthal et Nuremberg sont vives et l'on accuse les nonnes de tous les maux. Il faut dire que les biens possédés par ce couvent ne sont pas négligeables : 327 fermes et biens fonciers en 66 lieux différents pour une valeur de 31 840 florins[28]. Nuremberg fut l'une des premières cités-États à adopter la Réforme luthérienne et elle se sépare définitivement de l'Église romaine en 1524. Les couvents ont désormais l'interdiction d'accepter de jeunes novices en leur sein. De nombreuses communautés adoptent alors la Réforme, mais la greffe ne prend pas à Engelthal

[27] EHRENSCHWENDTNER Marie-Luise, *Die Bildung der Dominikanerinnen in Süddeutschland vom 13. bis 15. Jahrhundert*, Stuttgart, Steiner, 2004, p. 282 et suivantes, p. 330 et suivantes.
[28] *Ibid*.

où les nonnes tentent de résister[29]. En 1530, il ne reste plus que 24 conventuelles, certaines fermement papistes, d'autres indifférentes à ces questions et se contentant de vivre leur foi au quotidien sans prendre parti, l'attitude dominante étant la réserve au sujet de ces questions. Il ne reste plus au conseil de Nuremberg qu'à attendre l'extinction naturelle de ce couvent. Même après qu'elles durent se réfugier à Nuremberg en raison de la seconde guerre des margraves et après l'incendie de leur couvent en 1555, dix d'entre elles font le choix de retourner dans leur couvent d'Engelthal dont quelques bâtiments seront reconstruits entre 1557 et 1563. Ce n'est qu'en 1565 que les deux dernières sœurs, la prieure Anna Tucher et la nonne Ursula Zeiβin, remettent officiellement la totalité du couvent au conseil de la ville. Il semble bien qu'une conscience de soi et collective s'était grandement développée à Engelthal et que résister n'y fût pas un vain mot, sans doute en raison d'une solidarité féminine effective et d'une forte cohésion de groupe[30].

Se défaire du corps – Libérer la pensée

C'est ce qui a sans doute contribué à rendre possible l'activité littéraire et la formulation d'une autre façon de voir, sentir, penser. Mais pour cela il faut également se défaire du corps et réussir à ne plus être réduite à cette dimension charnelle. Interdites de parole, les femmes ne devaient pas s'exprimer en public et encore moins prêcher. Même dans le cercle privé, le droit d'expression avait des limites. Aussi le corps a-t-il été pour certaines d'entre elles un moyen d'expression, offrant l'occasion d'exister autrement, d'accéder à un statut valorisé d'athlète de la foi, en quelque sorte, et d'exercer une forme de pouvoir. C'est ainsi que la mystique dite féminine est bien souvent associée à une expérience vécue à travers le corps plus qu'à une pensée ou même à une théologie. En regard de cette enveloppe souffrante, support d'une expression affective,

[29] François Terzer décrit bien les pressions auxquelles les religieuses réfractaires sont soumises dans un article consacré à la moniale clarisse de Nuremberg Caritas Pirckheimer. TERZER François, « La résistance de l'abbesse Caritas Pirckheimer (Nuremberg, 1525) » in *Revue des sciences religieuses*, vol. 80, n°1, 2006, p. 21-41.

[30] Cette résistance est également possible grâce à un réseau d'amis puissants et influents.

émotive, charnelle de la foi, Christine Ebner propose autre chose et tente de se défaire de cette image et de libérer la parole : nous avons vu combien le dialogue est important dans ses écrits, et que ses sœurs parlent régulièrement avec le Christ, la Vierge, des saints… Il s'agit de s'exprimer autrement, et ce faisant d'exprimer aussi d'autres choses, comme une pensée personnelle, une pensée autre, voire originale. La parole se libère donc au sein du béguinage, du groupe, du cloître, mais l'écrit permet d'envisager plus et mieux, et on sait l'importance des échanges épistolaires dans la diffusion des idées[31]. L'écrit est ce qui permet d'oser une expression personnelle et d'envisager un public plus large et varié, un public laïc constitué de femmes et d'hommes ; c'est un support, un moyen qui autorise la création et le partage d'une autre façon de voir, une autre perspective. Mais cela exige prudence et savoir-faire et Christine Ebner n'est pas sans savoir les dangers qu'encourent celles et ceux qui osent imaginer une société un peu différente, voire une autre modalité de vivre la foi. Aussi, pour se défaire de la dimension charnelle et affective à laquelle elle voudrait qu'on ne réduise plus les femmes, et pour pouvoir explorer un autre moyen d'expression, elle va composer avec les normes, les attentes, les règles.

C'est ainsi qu'elle va insérer des phénomènes extraordinaires dans ses récits (visions, auditions, extases), mais sans mettre l'accent sur la dimension corporelle de ces expériences. Ce qui l'emporte, comme nous l'avons signalé plus haut, ce sont les échanges verbaux que les sœurs ont avec des nonnes défuntes ou des personnages célestes qui, bien souvent, se déplacent et rendent visite à la mourante ou à la malade. Pour parvenir à ses fins, Christine Ebner détourne l'attention. On attend des mystiques cris et contorsions, sang qui coule, yeux révulsés, voire extase presque orgasmique, ou encore stigmates ou combat avec les diables ; elle n'élimine pas totalement ces phénomènes, mais les simplifie, les vide du trop spectaculaire, et en atténue les effets, les adoucit en les ponctuant d'une suave musique. Ainsi le corps souffrant est bien présent, mais cette souffrance provient de maladies ou surgit au moment de l'agonie ; elle est en quelque sorte normalisée et accompagnée de merveilles à la portée réduite. Elle n'élimine pas non plus les pratiques ascétiques de ses descriptions, mais aucun

[31] Comme le montre par exemple la relation liant Henri de Nördlingen à Marguerite Ebner.

exploit phénoménal n'est mis en valeur. De la multiplication des phénomènes circonscrits à quelques caractéristiques minorées et qui ne touchent pas toutes les sœurs, et jamais en nombre, résulte une certaine dilution de l'extraordinaire. C'est le quotidien qui l'emporte et c'est ainsi que le Christ, la Vierge et une multitude de saints apparaissent au chevet des sœurs pour dialoguer, rassurer, aider.

Dans son *Petit livre sur la surabondance des grâces*, Christine Ebner sacrifie donc en partie aux attentes d'un public avide de merveilles et à celles des hommes d'Église, mais elle ne consent pas totalement à la somatisation de l'expérience spirituelle, ce qui suggère une forme « d'autonomie de pensée » propre à des femmes qui « négocient avec les normes culturelles[32] ». Elle tente bien plutôt de proposer une vision apaisée de cette religiosité, de cette spiritualité, vision qui donne plus de place au dialogue, donc à l'échange et au partage, qu'à la pratique solitaire et douloureuse de l'ascèse. Elle développe une mystique de l'amitié et du quotidien, esquissant ainsi une nouvelle forme de spiritualité : à la fois verticale, dans la relation avec Dieu, et horizontale, dans le rapport à autrui qui mêle fraternité et sororité, mais même le rapport à Dieu devient horizontal dans la mesure où le dialogue est au cœur de cette relation et où les échanges ont lieu, le plus souvent, dans un cadre familier. C'est pourquoi le terme *Schwesternbuch* (livre de *sœurs*) nous semble préférable à *Nonnenbuch* (livre de *nonnes*) pour désigner les productions de ces femmes d'Engelthal, et de l'axe rhénan, plus largement.

Aussi la communauté dont elle offre l'image est-elle plus paisible et sereine que spectaculaire, l'accent portant sur une relation à Dieu qui ne passerait plus par le corps ni la souffrance, mais par un lien réciproque d'amour permettant un échange intellectuel confiant. Face à l'amour presque charnel et aux expressions parfois érotiques d'une mystique nuptiale que l'on a volontiers dite « féminine », elle développe une mystique de l'amitié qui n'est pas sans évoquer un courant de pensée qui circulait dans le milieu rhénan de son époque, celui des Amis de Dieu, auquel le nom de Jean Tauler est associé. Celui d'Henri de Nördlingen doit aussi

[32] JEAY Madeleine, « La transmission du savoir théologique » in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°23, 2012, p. 240.

être cité, car il fut un promoteur de cette pensée, sans doute influencé par Marguerite Ebner[33] et Elsbeth Schepach, du couvent de Medingen, qui relève du réseau de production de la littérature dont nous traitons. D'ailleurs, il semble maintenant avéré que de grands noms de la mystique du XIVe siècle sont redevables à ces pieuses intellectuelles pour l'enrichissement, le développement, voire l'émergence de leur pensée[34]. Il serait vain de regretter que ces auteurs n'aient pas reconnu une quelconque dette d'inspiration envers ces femmes ; en effet, la notion d'auctorialité au Moyen Âge n'était pas la même que de nos jours, et la production d'un livre pouvait être à la fois individuelle et collective. Mais il semble intéressant de se poser la question de cette « dette » et il serait sans doute éclairant de voir sous quelle forme elle existe et dans quelle proportion, afin de précisément participer à l'étude de l'invisibilisation des femmes et de leur pensée[35].

D'autres phénomènes, étudiés par Julien Marsay notamment, relèvent de cette méthode d'invisibilisation des femmes : outre le « retour de bâton » cité plus haut, il y aurait donc aussi la « dette d'inspiration » (« l'œuvre invisible d'une autrice a servi d'inspiration à la grande œuvre d'un auteur »), liée au « déni d'attribution » (« on attribue l'œuvre d'une autrice à un auteur[36]. ») En effet, si certains de ces admirateurs ont eu à cœur de faire connaître ces autrices et leur pensée, tel Henri de Nördlingen qui a été un fervent relais de la pensée des dominicaines, et notamment de Marguerite Ebner, d'autres semblent s'être inspirés de leurs œuvres sans le reconnaître. Mais au fur et à mesure que l'on redécouvre ces écrits de femmes, on découvre de possibles influences sur la pensée d'auteurs considérés comme les maîtres de la mystique rhénane, tels Maître Eckhart, probablement inspiré par les idées et écrits des béguines, puis Jean Tauler ou Henri Suso, inspirés par ceux des moniales. Dans ses *Révélations*, Christine Ebner cite dans un même passage les noms de Jean Tauler et d'Henri

[33] Aucun lien de parenté avec Christine Ebner.
[34] MOULINIER Laurence, « Quête de Dieu et recherche de modèles », *op. cit.*, p. 19.
[35] Voir MARSAY Julien, *La revanche des autrices. Enquête sur l'invisibilisation des femmes en littérature*, Paris, Payot, 2022, p. 131.
[36] *Ibid*.

de Nördlingen[37] ; ce dernier a séjourné à Engelthal[38] et a très bien pu faire connaître à Tauler les écrits et pensées de Christine Ebner, comme il le fit pour ceux de Marguerite Ebner. Traditionnellement, le profit intellectuel et spirituel de ces contacts directs ou indirects n'est envisagé que dans un seul sens : c'est la femme qui bénéficie des lumières du grand homme. L'inverse est tout aussi possible : à savoir que Jean Tauler et d'autres contemporains l'ont eue comme partenaire de conversation ou comme inspiratrice à travers ses écrits ou une transmission orale, et que l'enrichissement a pu être, pour le moins, réciproque. Christine Ebner tente de faire valoir cette possibilité, notamment en s'attribuant les mêmes qualificatifs généralement associés au célèbre prédicateur. Dans les *Révélations*, il est présenté comme celui que Dieu aime « le plus[39] », ou celui dont le nom est écrit dans le ciel. Mais cette préférence, cet amour superlatif s'applique en réalité tout aussi bien à la visionnaire qui se trouve ainsi comme mise au même rang que le grand homme, voire – peut-être – un peu plus haut. En effet, de nombreux superlatifs lui sont fréquemment associés et cette répétition tend à la rendre elle-même superlative[40]. Elle devient même une interlocutrice du Seigneur au même titre que les apôtres : « Je m'adresse à toi comme je m'adresse aux apôtres[41] », lui dit-il en effet.

On voit donc que notre autrice ose : elle ose revendiquer sa place en tant qu'« intellectuelle » au sein d'un mouvement auquel elle se sent appartenir, et auquel elle sait pouvoir apporter une contribution. Cette sorte d'audace, qui contraste avec la clause d'humilité qu'elle n'oublie cependant pas d'utiliser, pour la forme et parce que sa hardiesse n'est pas synonyme de rébellion, est rendue possible par le groupe. Elle et ses consœurs mais aussi ses amis et alliés témoignent d'une évolution des mentalités, à laquelle la pratique de l'écrit contribue : l'individu développe sa singularité, la conscience de soi émerge au sein du groupe dont il se détache, sans le rejeter définitivement.

---

[37] Fol. 157r, p. 317 : « *von ir zwein der nam wer geschriben in dem himil . der hiez einer der tauler und waz ein prediger der ander hiez heinrich*. »
[38] Fol. 144r, p. 291 : « *do kom ein wertlicher prister hintz dem closter der hiez heinrich*. »
[39] Fol. 155v, p. 317 : « *war ir kunt geton von got von einem prister der hiez der tauler daz der got der libst mensch wer der er uf ertrich ein het*. »
[40] Les occurrences sont nombreuses, citons par exemple au fol. 125v, p. 254 : « *du pist in der hoschten minne pei meinen geminten*. »
[41] Fol. 123r, p. 249 : « *ich sprech zu dir alz ich zu den zwelfpoten sprech*. »

Nous l'avons vu en évoquant les trois œuvres de Christine Ebner : il y a une prise de distance progressive par rapport à la communauté qui reste comme un socle, mais à partir duquel l'individu accède à sa singularité et peut l'exprimer. Dans les textes, il n'est plus question de fusion, mais plus volontiers de partage et de réciprocité, d'une amitié permettant une forme d'égalité, et cela va également imprégner la relation à Dieu. C'est une mystique plus apaisée, plus pratique et plus adaptée au quotidien laïc qui nous est proposée. Le rapport à l'autre, en tant qu'ami et identique, qu'il soit homme ou femme, dans un lien amical et confiant, doit aussi être celui qui lie le croyant à son Dieu.

C'est ainsi que les écrits des dominicaines dont relèvent ceux de Christine Ebner rencontrent le mouvement des Amis de Dieu[42], qui prône une possible amitié entre l'homme, et donc la femme, et Dieu. Cette proximité est rendue possible notamment par l'infatigable Henri de Nördlingen qui semble avoir eu à cœur de promouvoir une pensée commune à laquelle les femmes avaient leur pleine part. Ce mouvement auquel Jean Tauler est lié est particulièrement actif au XIV^{e} siècle dans le milieu rhénan et donne à voir des réseaux qui relient des groupes laïcs, semi-religieux ou religieux, partageant les mêmes sensibilités. Dans ce cadre, les échanges épistolaires permettent la diffusion des idées et des pensées, qu'elles soient élaborées par des hommes ou par des femmes. Et les femmes contribueront en effet grandement à l'enrichissement intellectuel de ces réseaux[43]. Par ces canaux, elles vont communiquer entre elles, se prêter des ouvrages, partager des concepts, élaborer des formes nouvelles d'écriture dont les « Livres de sœurs » sont un bel exemple.

Et il semble bien que la production écrite féminine ait eu sa part, non négligeable, dans le développement d'une nouvelle mystique, d'une nouvelle forme de dévotion qui n'opposerait pas clercs et laïcs, individu et communauté, spiritualité et quotidien, qui permettraient une dévotion personnelle, mais en conformité avec le dogme. Pouvoir être à la fois membre de la communauté,

[42] Sur ce mouvement voir notamment : GORCEIX Bernard, *Amis de Dieu en Allemagne au siècle de Maître Eckhart*, Paris, Albin Michel, 1985 ; RAPP Francis, *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1971.

[43] Marguerite Ebner fut une figure notable en ce domaine. Voir FEDERER Urban, *Mystische Erfahrung im literarischen Dialog. Die Briefe Heinrichs von Nördlingen an Margaretha Ebner*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010.

solidaire donc, et seule face à Dieu, solitaire donc. Cependant, l'entreprise d'invisibilisation avait déjà commencé.

L'effacement progressif

Dès les XII^e^ et XIII^e^ siècles, des autrices, moniales, mais surtout béguines, furent reconnues, et les noms de certaines d'entre elles sont passés à la postérité, en raison notamment du rôle que la mystique nuptiale accordait au corps. Mais ces penseuses ont-elles été reconnues parce qu'elles correspondaient en partie à l'idée que l'on se faisait de la femme, c'est-à-dire d'une femme émotive prompte à avoir des vapeurs et à sombrer dans l'hystérie ? Mystique et hystérie semblent en effet parfois se confondre. Ou bien, si elles échappaient à cette caractérisation, furent-elles mises en avant comme des « exception-caution[44] » ? Ces femmes autrices étant en quelque sorte des raretés, des exceptions confirmant la norme, elles démontraient bien que la norme pour le féminin n'était pas de créer. En somme, elles restaient des cas particuliers facilement isolables et assez peu dangereux.

Ensuite, la mystique rhénane du XIV^e^ siècle a essentiellement retenu des noms d'hommes, parmi lesquels Eckhart, Tauler, Suso dont on signale, au mieux, qu'ils furent des relais entre les expériences des béguines et des moniales et la théologie. Les autrices de cette période furent vite effacées[45]. Peut-être parce qu'elles formaient un groupe, un mouvement, avec un foyer actif, et donc pressenti comme moins acceptable et plus dangereux que des personnalités individualisées. Peut-être aussi parce qu'elles sortaient trop du cadre corporel ou émotionnel qu'elles étaient censées être inaptes à dépasser. Celles qui ne purent être « recadrées » ou muselées furent invisibilisées. Les femmes tolérables auraient ainsi été cantonnées à la mystique affective, et la mystique spéculative aurait été réservée aux hommes. Celles qui tentèrent de développer un autre type de spiritualité, d'ouvrir une voie intermédiaire qui autorise un lien plus

[44] Terme utilisé par MARSAY Julien, *La revanche des autrices*, *op. cit.*, p. 93.

[45] Il semble que Christine Ebner n'ait pas été totalement oubliée après sa disparition. En effet, sa tombe aurait été visitée jusqu'au XVI^e^ siècle, la raison première étant sans doute son aptitude supposée à sauver les âmes du purgatoire. Mais peu de documents rendent compte de cette postérité.

personnel à Dieu, dans une relation de réciprocité proche de l'amitié et plus apaisée et apaisante que l'amour brûlant, voire douloureux, développé dans la mystique nuptiale, ou qui revendiquèrent une forme de banalité et de simplicité qui rendait ce lien naturel et accessible, exigeant, mais doux, furent également effacées.

Certaines d'entre elles furent redécouvertes par le XIX^e^ siècle, mais là encore comme des exceptions confirmant une norme. Par ailleurs, les mettre en lumière démontrait que leur rare présence dans l'édition et dans les mémoires ne résultait pas d'une exclusion, mais justement de la rareté ou de l'inexistence de leurs productions ou pour le moins de productions « de qualité ». En effet, lorsque quelques autrices moins célèbres étaient révélées, assez confidentiellement, l'accent était mis sur la prétendue pauvreté du style et/ou des idées, et donc sur l'inutilité de procéder à une large diffusion. Christine Ebner n'a pas échappé à ce type de jugement : c'est ainsi que Karl Schröder, qui édita le *Büchlein* en 1871[46], lui reconnaît des qualités de style indéniables et remarquables, et il affirme sans réserve que l'ouvrage a toute sa place dans les écrits mystiques, et cela doit être souligné, mais il évoque d'autre part des épanchements plus sentimentaux et fantasmatiques que raisonnables et philosophiques. Il analyse même une des héroïnes à la lumière de la psychanalyse et lui prête une tendance nymphomane (?!), et il excuse ce qu'il considère comme des fourvoiements douteux et maladifs par la naïveté et le charme qui se dégagent malgré tout de l'ensemble – qualités toutes féminines... Willhem Oehl, qui propose lui aussi une édition en 1924[47], juge que les *Livres de sœurs* et autre *Vie de grâces* sont hautement estimables, les trouve pleins d'une ardente imagination, et d'une douce (doucereuse ?) poésie, mais les juge aussi dénués de maîtrise et peu habiles. Fort heureusement, de nos jours, les critères pour déterminer la qualité ou le caractère littéraire des textes ont été redéfinis.

[46] *Der Nonne von Engelthal Büchlein von der genaden uberlast*, Karl Schröder (éd.), Tübingen, Literarischer Verein in Stuttgart, 1871.
[47] EBNER Christine, *Das Büchlein von der Gnaden Überlast*, Wilhelm Oehl (éd.), Paderborn, F. Schöningh, 1924.

Christine Ebner, née en 1277 et morte en 1356, vécut entre le XIII^e^ et le XIV^e^ siècle. Survolons quelques dates : la personnalité de la moniale Hildegarde de Bingen (1098-1179) illumine le XII^e^ siècle ; ce XII^e^ siècle voit le mouvement béguinal s'épanouir pour vivre son apogée au XIII^e^ ; en 1250, la béguine Mechthilde de Magdebourg (1207-1283) commence la rédaction de son œuvre, *La lumière fluente de la divinité*, et en 1261 le synode de Magdebourg conteste le droit aux femmes de vivre hors du contrôle séculier – Mechthilde se retirera d'abord dans sa famille, puis au monastère d'Helfta où vit la moniale Gertrude d'Helfta, née en 1256 et porteuse elle aussi de la « mystique rhénane ». En 1311-1312, le concile de Vienne interdit les béguinages et marque une étape majeure dans la campagne d'encadrement lancée par l'Église dès le commencement du mouvement. Les condamnations les plus vives se succèdent entre 1312 et 1327[48]. Mais les béguines avaient déjà vu leurs espoirs s'éteindre avec le feu qui consume Marguerite Porete en 1310. Nombre d'entre elles se tournent vers les Ordres mendiants, et particulièrement vers les dominicains ; elles rentrent dans le rang.

Christine Ebner garde la mémoire de cette histoire, elle est portée par elle, elle la porte et la transmet. Rentrer dans le rang n'est pas une défaite définitive, et une voie médiane est possible malgré les obstacles. Comme nombre de ses sœurs, Christine Ebner n'est pas une rebelle et elle a sans doute elle aussi intériorisé les lois auxquelles elle doit se soumettre. Cependant, elle conserve un esprit critique, connaît le passé, a des ambitions et des espoirs pour son époque et peut-être, confusément, pour les générations qui suivront. C'est pourquoi ses écrits nous semblent riches d'enseignements sur l'émergence d'une identité féminine plurielle, non circonscrite aux rôles traditionnellement imposés par une vision masculine du féminin. Cette autre perspective qu'illustre son *Büchlein*, un livre de sœurs – appellation qui convient encore mieux que ne le crut sans doute son inventeur – donne à entendre le désir que les femmes puissent avoir droit à leurs identités propres et diverses, et donne à voir la possibilité d'un autre rapport entre elles et les hommes. Ces écrits témoignent de l'émergence d'une conscience de soi, et peut-être même de la tentative de l'exprimer au point d'oser s'écrire égale aux penseurs masculins, voire supérieure à eux. Pas frontalement,

[48] VAUCHEZ André, *La spiritualité du Moyen Âge occidental. VIII^e^-XIII^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1994, p. 167-168.

bien sûr. Sans véritablement chercher à « sortir du lot ». Mais tout de même. C'est ainsi que le dialogue infuse son *Büchlein* et ses *Révélations* : il ne faut pas se taire, mais se montrer habile, apprendre à louvoyer, à se jouer des codes, des préjugés, des interdits, et parfois oser à son tour aller un peu plus loin, faire un pas de plus, autant de contraintes dont le contournement nécessite des qualités littéraires. Et, en prenant la parole, il faut se saisir des mots pour se redéfinir et redéfinir des liens : ceux des femmes entre elles, puis ceux des femmes et des hommes. Se saisir des mots parce qu'on se sait capable de le faire, en droit de le faire, parce qu'on se sait autrice et porteuse d'une pensée propre aussi digne d'intérêt que celle des hommes. Ce n'est pas audible au XIV^e^ siècle, ou seulement dans des cercles restreints. Et cela ne le fut pas non plus ensuite, jusqu'à une époque très récente. Peut-être parce que cette pensée était si inattendue et improbable qu'elle n'était même pas perçue, ou considérée avec désintérêt et mépris, voire sévèrement condamnée – autant de réactions qui participent de l'invisibilisation et de la silenciation qui répondirent à l'émergence d'une conscience et d'une culture féminines auxquelles l'autrice Christine Ebner appartient.

Annexe

L'extrait proposé ci-dessous est issu de la traduction du Büchlein der Genaden Überlast *que je propose dans l'ouvrage suivant : EBNER Christine,* Petit livre sur la surabondance des grâces. Être une femme au Moyen Âge et écrire*, édition, traduction, introduction et commentaire de Florence BAYARD, Sorbonne Université Presses, Paris, 2020.*

Il existe trois versions de ce texte de Christine Ebner. L'inventaire en ligne des manuscrits de la littérature allemande du Moyen Âge, le Handschriftencensus (www.handschriftencensus.de), nous fournit les références suivantes[49] *:*

- le ms. N2 conservé au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg sous la cote Hs. 1338 – vers 1350 ;

- le ms. W conservé à Vienne, au Schottenkloster (abbaye bénédictine de Notre-Dame-aux-Écossais), sous la cote Cod. 308 (Hübl.234) – 1451 ;

- le ms. Wo conservé à la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel sous la cote Cod. 22 Aug. 4° ; 1518.

La version N a été transcrite par Karl Schröder en 1871[50] *; elle se trouve également en ligne sur le site* bibliotheca augustana[51]*. Cet auteur fait suivre le texte de notes souvent intéressantes qui précisent par exemple les noms et statuts de nombreux personnages cités, les événements ou les lieux.*

C'est la version N que nous traduisons. La copie digitalisée nous a été envoyée par le Musée National Germanique de Nuremberg (pages 16-17 illisibles) ; nous l'avons complétée par la version W dont nous avons obtenu la copie digitalisée auprès de la Hill Museum & Manuscript Library (Saint John's University, Collegeville, USA).

Les deux textes sont très proches, mais on peut souligner une nuance importante : dans le ms. W, au folio 118r, l'autrice donne son nom : « moi, Christine Ebner, je me tenais » (by der stuond ich cristin ebnerin) *alors que le ms. N n'utilise que le pronom : « je me tenais »* (bei der stund ich)*. D'autres*

[49] Il recense par ailleurs sept versions de *La vie et les révélations* de Christine Ebner. Ce site propose la description des manuscrits, leur datation, des références de littérature secondaire.
[50] *Der Nonne von Engelthal Büchlein Von der Genaden Uberlast*, 1871.
[51] https://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html

variations, sans conséquence majeure pour le sens, sont listées par Siegfried Ringler[52] *dans l'ouvrage déjà cité,* Viten- und Offenbarungsliteratur*.*
Voici donc une sélection de paragraphes parmi les premières lignes du livret (avec des coupures afin de réduire la longueur de l'extrait) ; elle est sciemment centrée sur la genèse légendaire du couvent issu d'une communauté de femmes libres, mais vivant dans une société hostile à cette autonomie.

Traduction

Je commence ici un petit livre qui présente les origines du couvent d'Engelthal et les nombreuses grâces que Dieu a accordées à ces femmes, dès le début et [sans cesser] depuis, par la multitude de Ses ruisselantes vertus que l'on peut aussi peu endiguer que la puissance jaillissante de la mer. Personne n'est parvenu à une grande sainteté par sa propre piété. C'est par Son libre arbitre qu'Il y a mené chacun. Et Il a en outre le pouvoir d'agir avec bonté envers Ses amis. Comme Lui seul sait toute chose, Il agit avec bonté avec l'un, et pas avec l'autre, ce que nos sens humains ne peuvent comprendre sans plonger dans le désarroi[53].

Or donc, je voudrais bien écrire quelque chose à propos de ces surabondantes grâces. Mais malheureusement j'ai peu d'esprit et, de plus, je ne sais pas écrire ; cependant, l'obéissance me contraint à le faire.

[…]

Il y avait une petite communauté de béguines dans la ville où, par les sermons, on apprenait combien Dieu récompensait la pureté et l'obéissance volontaire. Comme elles n'avaient pas les biens nécessaires à la fondation d'un couvent, elles se rendirent chez cette femme, Adelheit, la harpiste susnommée, et lui demandèrent avec grande ardeur de les accepter [auprès d'elle] afin que la récompense céleste leur échût, et de devenir leur maîtresse. Cette sainte requête

[52] RINGLER Siegfried, *Viten- und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters*, Zurich/München, Artemis Verlag, 1980, p. 82.
[53] Nous découpons le texte en paragraphes qui ne correspondent pas au manuscrit ; ce choix est guidé par le désir de rendre la lecture des différentes *vitae* et des différents épisodes qui les ponctuent plus lisibles et compréhensibles.

leur fut bien vite accordée et elles allèrent dans sa demeure, et chacune mit à ses pieds tout ce qu'elle possédait.

C'est ainsi que commença leur vie. Leur maîtresse les traitait aussi bien et aussi loyalement que si elles étaient ses enfants, elle ne leur refusait aucune chose si bien que leurs cœurs s'enflammèrent pour Dieu. Leur vie était si sainte, leur conduite si édifiante, leurs paroles si douces et vraies, tout ce qu'elles faisaient était si parfait que tous ceux qui étaient témoins de leur vie en devenaient meilleurs. C'est pourquoi leur réputation fut propagée dans la contrée et dans d'autres également. Aussi des seigneurs du pays vinrent-ils à elles pour recevoir leur bénédiction. Ainsi que des pèlerins quand ils voulaient partir au loin. Et les femmes pieuses également qui venaient les voir afin d'apprendre comment se confesser et comment elles devaient aimer Dieu.

Elles étaient sous l'obédience du prêtre de Saint-Laurent et lui obéissaient comme à leur véritable prêtre. C'est d'un cœur brûlant qu'elles élurent une sous-prieure ; c'était la cousine de frère Otto de Schwabach et elle brillait telle une véritable lumière au-dessus d'elles toutes. Elle était âgée de trente ans et pas un an de plus.

Elles organisaient leurs journées comme elles le pouvaient et en étaient capables[54]. À complies, elles allaient voir leur maîtresse et lui demandaient à quoi elles devaient occuper la journée suivante ; elles le faisaient ensuite de bon gré. Quand elles étaient attablées, la maîtresse était assise à la place la plus élevée et, lorsqu'elle avait un peu mangé, elle leur faisait la lecture en allemand. Il y avait alors rarement un repas sans que, à chaque fois, plusieurs d'entre elles ne perdissent connaissance, gisant à terre telles des défuntes, comme si elles étaient vraiment mortes en Dieu. Cette grâce, elles l'avaient au travail et dans la prière, ainsi que lorsqu'elles entendaient la douce parole de Dieu, sauf une qui jamais ne fut ravie.

[54] Le texte propose : « *sie lasen ir zeit als sie konden und mohten* » ; mot à mot : « elles lisaient leurs heures comme elles le pouvaient et en étaient capables », ce qui évoque bien sûr les heures canoniales qu'elles respectaient aussi bien que possible. Le premier sens du verbe *lesen* est « lire », mais il peut aussi se rapprocher de « trier » ; c'est en nous fondant sur cette nuance que nous proposons *organiser*, tout en ayant conscience que « lire les heures » (canoniales) conviendrait également.

Comme les gens eurent connaissance de leur sainte existence, ils leur donnèrent – sans qu'elles le demandent – tout ce dont elles avaient besoin en toutes choses, et particulièrement la reine de Bohême, dame Cunégonde[55], qui leur donna beaucoup de biens et leur envoya de nombreux bijoux que nous possédons encore.

Elles accueillirent un frère qui s'appelait frère Hermann et il les servit toutes comme s'il était leur valet payé à la tâche. Quand, en terres éloignées, on voulait faire don de quelque chose à la sainte communauté, il allait le chercher à pied pour elles.

Quand elles eurent vécu quelques années – je ne sais pas combien – à Nuremberg, en cette même période, Dieu fit que le pape mit l'empereur Frédéric au ban[56]. Alors elle [Adelheit] dit à sa communauté : « Nous ne pouvons rester ici plus longtemps. Je vais aller chez le seigneur de Königstein afin qu'il nous héberge un moment et, pendant ce temps-là, lisez les quinze psaumes qui commencent par *Deus* jusqu'à ce que je revienne. » Cette requête lui fut aussitôt accordée par le seigneur qui leur donna une métairie en fief afin qu'elles y résident.

Là, Dieu les mit à l'épreuve comme l'on trempe l'or dans le feu et elles furent contraintes à un dur labeur. Elles durent elles-mêmes faucher leur blé, furent contraintes de laver et de cuisiner et d'accomplir toutes les tâches serviles. Elles le firent avec grande piété et elles firent preuve de patience. Elles érigèrent une chapelle en l'honneur de saint Laurent. Au cours de la quatrième année en ce lieu, année de la grande éclipse[57], un enfant fit une chute mortelle près de leur ferme : c'était le petit-fils [du seigneur] de Königstein, il s'appelait Ulrich. Elles portèrent l'enfant chez elles et le gardèrent jusqu'à ce qu'il meure. Cela causa un grand chagrin, car il [le seigneur] n'avait pas d'héritier, sinon une fille. Après les Pâques de cette même année, il s'adressa à leur maîtresse : « Viens à

[55] Cunégonde de Souabe (1220-1248) fut par son époux, Wenceslas I[er], reine de Bohême.
[56] Frédéric II (1194-1250) fut excommunié en 1239 pour la seconde fois [première fois en 1227] par le pape Grégoire IX (ca. 1145-1241).
[57] On note un phénomène d'éclipse totale le 6 octobre 1241 : DUCOS Joëlle, THOMASSET Claude (dir.), *Le temps qu'il fait au Moyen Âge. Phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998, p. 105.

Schweinach pour y établir ta demeure. Je vais te donner une chapelle et des pâturages et des bois afin que vous viviez bien. » Il leur offrit cela, se soumettant à la volonté du Saint-Esprit et de notre chère dame Marie[58].

À la même époque, sept abbés de l'ordre gris[59] vinrent demander à cette sainte communauté, avec grandes suppliques, de rentrer dans leur ordre : ils leur voulaient grand bien. Le fondateur dit alors aussitôt qu'il refusait d'y consentir, car il voulait qu'elles suivent leur voie dans leurs habits séculiers[60].

[…]

À cette même époque, il arriva que les prêcheurs de Ratisbonne passèrent par cette région. Elles leur annoncèrent alors qu'elles voulaient vivre sous leur obédience. Alors, leur maîtresse renonça à sa charge et, d'un cœur brûlant, elles élurent une prieure selon le conseil des prêcheurs. Elle s'appelait sœur Demut Geilenhausen. Elle prit la route et se rendit à Rome avec une sœur et un frère laïc[61]. Il y avait un prêcheur à la cour du pape qui, voyant leur sincérité et leur sainteté, porta devant le pape tous leurs vœux et plus qu'eux-mêmes pouvaient demander, et le pape confirma leurs privilèges et leur lettre de fondation.

On trouvera la version N en ligne :
https://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html
Les passages correspondant à la sélection des extraits traduits ci-dessus se trouvent en tout début du document.

[58] Littéralement, il lève ses mains vers le Saint-Esprit et la vierge Marie ; les deux mains ouvertes peuvent exprimer l'entière disponibilité à la volonté divine, la soumission à la Providence. Les mains levées ou ouvertes sont généralement signe d'acceptation. C'est pourquoi nous traduisons par l'idée de soumission, d'acceptation.
[59] Il s'agit de l'ordre des Cisterciens.
[60] *In frawelichem gewande* : « en habit de femme », et non pas de nonne.
[61] À cette période, le pape ne se trouvait pas à Rome, mais à Lyon. Cela explique peut-être qu'elle ne fut pas directement reçue par le pape, mais par un intermédiaire. Notons au passage que *Demut* signifie « humilité ».

Bibliographie

Sources primaires

Der Nonne von Engelthal. Büchlein von der Genaden Uberlast, Karl Schröder (éd.), Tübingen, Literarischer Verein in Stuttgart, 1871.

EBNER Christine, *Petit livre sur la surabondance des grâces. Être une femme au Moyen Âge et écrire*, Florence Bayard (éd. et trad.), Sorbonne Université Presses, Paris, 2020.

EBNER Christine, *Das Büchlein von der Gnaden Überlast*, Wilhelm Oehl (éd.), Paderborn, F. Schöningh, 1924.

Sources secondaires

BAYARD Florence, « Les *Livres de sœurs*. Entre quête d'un héroïsme au féminin et conquête de la normalité » in Karin Ueltschi (dir.), *L'Univers du livre médiéval. Substance, lettre, signe*, Paris, Champion, 2014, p. 93-107.

BINDER Matthias, BAUMANN Peter, GIERSCH Robert (dir.), *1277-1356. Beiträge zum 650. Todesjahr der Engelthaler Dominikanerin und Mystikerin*, Neuhaus Altnürnberger Landschaft, 2007.

BÜRKLE Susanne, « *Ebner, Christine* » in Walther Killy (dir.), *Literaturlexikon* 2, t. III, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 163b–165b.

BÜRKLE Susanne, « Die "Gnadenvita" Christine Ebners. Episodenstruktur – Text-Ich und Autorschaft » in Walter Haug, Wolfram Schneider-Lastin (dir.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 438-514.

BÜRKLE Susanne, *Literatur im Kloster. Historische Funktion und rhetorische Legitimation frauenmystischer Texte des 14. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel, Franke, 1999.

CARRUTHERS Mary, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

CHANDELIER Joël, *L'occident médiéval. D'Alaric à Léonard. 400-1450*, Paris, Belin, 2021.

CLASSEN Albrecht, *The Power of a Woman's Voice in Medieval and Early Modern Literatures: New Approaches to German and European Women Writers and to Violence Against Women in Premodern Times*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2007.

DINZELBACHER Peter, *Deutsche und niederländische Mystik des Mittelalters. Ein Studienbuch*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2012.

DINZELBACHER Peter, BAUER Dieter R. (dir.), *Frauenmystik im Mittelalter*, Ostfildern, Schwabenverlag, 1990.

DUCOS Joëlle, THOMASSET Claude (dir.), *Le temps qu'il fait au Moyen Âge. Phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1998.

EHRENSCHWENDTNER Marie-Luise, *Die Bildung der Dominikanerinnen in Süddeutschland vom 13. bis 15. Jahrhundert*, Stuttgart, Steiner, 2004.

FALUDI Susan, *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des femmes, 1993.

FEDERER Urban, *Mystische Erfahrung im literarischen Dialog. Die Briefe Heinrichs von Nördlingen an Margaretha Ebner*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010.

GENET Jean-Philippe, « Les nouveaux outils de la communication. XII^{e}-XIV^{e} siècle » in Florian Mazel (dir.), *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2021, p. 505-518.

GORCEIX Bernard, *Amis de Dieu en Allemagne au siècle de Maître Eckhart*, Paris, Albin Michel, 1985.

HINDSLEY Leonard P., *The Mystics of Engelthal. Writings from a Medieval Monastery*, Basingstoke, Macmillan Press, 1998.

JEAY Madeleine, « La transmission du savoir théologique » in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°23, 2012, p. 223-241.

LOUVIOT Manon, « "Elle meuglait comme une génisse". Fonction de la vocalité chantée dans le monastère de Diepenveen au XV^e^ siècle » in *La voix au Moyen Âge. 50^e^ congrès de la SHMESP. Francfort, 30 mai-2 juin 2019*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 283-295.

MARSAY Julien, *La revanche des autrices. Enquête sur l'invisibilisation des femmes en littérature*, Paris, Payot, 2022.

MAZEL Florian, « La réforme grégorienne. Un tournant fondateur (milieu XI^e^ siècle-début XIII^e^ siècle » in Florian Mazel (dir.), *Nouvelle Histoire du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2021, p. 291-306.

MOULINIER Laurence, « Quête de Dieu et recherche de modèles. Naissance d'une tradition féminine dans la mystique allemande (XII^e^-XIV^e^ s.) », mai 2003, Nanterre, France, p. 15-55. halshs-00608778.

PETERS Ursula, *Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum. Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. Und 14. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer, 1988.

PETERS Ursula, « Vita religiosa und spirituelles Erleben. Frauenmystik und frauenmystische Literatur im 13. Und 14. Jahrhundert » in Gisela Brinker-Glaber (dir.), *Deutsche Literatur von Frauen*, *Bd. I: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München, C.H. Beck, 1988, p. 88-109.

PETERS Ursula, « Frauenliteratur im Mittelalter? Überlegungen zur Trobairitzpoesie, zur Frauenmystik und zur feministischen Literaturbetrachtung » in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n°69, 1988, p. 35-56.

PETERS Ursula, « Frauenmystik im 14. Jahrhundert. "Die Offenbarungen" der Christine Ebner » in Claudia Opitz (dir.), *Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zur interdisziplinären Frauentagung, Konstanz 1983*, Weingarten, Drumlin Verlag, 1984, p. 213-227.

RAPP Francis, *L'Église et la vie religieuse en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1971.

RINGLER Siegfried, *Viten- und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters. Quellen und Studien*, Zurich/München, Artemis Verlag, 1980.

SCHMITT Jean-Claude, *La conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

SCHMITT Jean-Claude, *Mort d'une hérésie. L'Église et les clercs face aux béguines et aux béghards du Rhin supérieur du XIVe au XVe siècle*, Paris, Mouton-EHESS, 1978.

SOLLBACH Janina, « „Mein minnecliche zarte rede hon ich mit dir geteilt". Studien zu den „Offenbarungen" Christine Ebners », thèse en littérature germanique, sous la direction d'Annette Gerok-Reiter, Tübingen, Universität Tübingen, 2016.

TERZER François, « La résistance de l'abbesse Caritas Pirckheimer (Nuremberg, 1525) » in *Revue des sciences religieuses*, vol. 80, n°1, 2006, p. 21-41.

THALI Johanna, *Beten – Schreiben – Lesen. Literarisches Leben und Marienspiritualität im Kloster Engelthal*, Tübingen/Basel, Bibliotheca Germania, A. Francke, 2003.

VAUCHEZ André, *La spiritualité du Moyen Âge occidental. VIIIe-XIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1994.

VERLAGUET Waltraud, « L'éloignance de Mechthild de Magdebourg » in *Études théologiques et religieuses*, vol. 78, n°3, 2003, p. 321-337.

VOIT Gustav, « Geschichte des Klosters Engelthal » in *Kloster Engelthal – 750 Jahre Engelthal*, Altnürnberger Landschaft e.V. Simmelsdorf, 1994, p. 9-20.

VOIT Gustav, *Engelthal. Geschichte eines Dominikanerinnenklosters im Nürnberger Raum*, Nürnberg, Korn & Berg, 1977-1978.

WINSTON-ALLEN Anne, *Women Writing About Women and Reform in the Late Middle Ages*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2004.

« Non estingua el desir à me si caro, / Che mancar non potra ch'i non mi muoia » : La circularité du désir dans les *Sonnets* de Louise Labé

REICHWEIN Julia-Elisabeth
Université de Kiel, Allemagne

Résumé :

Cet article examine les *Sonnets* (1555) de Louise Labé sous l'angle de la circularité du désir. Il montre comment, à travers le recours au mythe de Diane, le « je » lyrique féminin de Louise Labé est mis en scène comme le personnage d'Actéon, l'amante devenant à la fois chasseuse et chassée au prisme du désir. Elle ne peut pas sortir du mouvement circulaire de ses propres sentiments, car, comme le montre ensuite l'analyse des éléments néoplatoniciens, son amant lui reste inaccessible, de sorte qu'une sortie métaphysique de ce cycle par une *mors osculi* ne peut pas avoir lieu. Comme le désir de l'amante existe exclusivement parce qu'il ne peut être satisfait, elle reste prise dans la circularité du désir, continuant à s'adonner au désir qui la blesse.

Dans le *Canzoniere* de Pétrarque, la répartition des rôles est clairement définie : c'est à l'homme qu'est réservé le rôle de celui qui vénère, tandis que la femme devient l'objet du désir. Toutefois, cet ordre – l'homme désirant, la femme désirée et inaccessible – représente un défi pour les poétesses dont quelques-unes émulent le modèle en l'assimilant, le contestant ou le subvertissant[62]. Celles qui souhaitent écrire de la poésie pétrarquiste dans une perspective féminine sont d'abord confrontées à un paradoxe. D'une part, le « je » lyrique aspire à la

[62] Pour une discussion de différentes stratégies d'émulation que les poétesses pétrarquistes ont adoptées en France, voir MÜLLER Catherine M., « Les femmes et le pétrarquisme en France : Quelques pistes de réflexion » in Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Maria Santi (dir.), *'L'Una et l'altra chiave'. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo. Atti del Convegno internazionale di Zurigo*, Roma, Salerno, 2005, p. 173. Voir aussi JONES Ann Rosalind, « Assimilation with a Difference: Renaissance Women Poets and Literary Influence » in *Yale French Studies*, vol. 62, 1981, p. 135-153.

réciprocité de ses sentiments avec son être aimé, mais, d'autre part, un amour réciproque priverait la poésie d'amour de son terreau, l'inaccessibilité de la femme étant ce qui la rend avant tout digne d'amour.

Louise Labé est l'une des poétesses dont l'œuvre repose sur une subversion de la situation topique pour contourner ce paradoxe. Outre Maurice Scève et Pernette du Guillet entre autres, elle fait partie de l'École lyonnaise, un cercle de poètes humanistes à Lyon[63]. « [V]ille-carrefour[64] », Lyon est au XVI^e^ siècle une capitale culturelle sous l'influence constante de divers pays européens, à commencer par l'Italie toute proche[65]. Ainsi, de nombreuses imprimeries lyonnaises impriment les œuvres d'auteurs italiens, en particulier celles de Pétrarque qui bénéficient d'une large réception dans la ville, et surtout dans l'École lyonnaise[66]. En partant de sa fascination pour Pétrarque, l'École lyonnaise assiste d'abord à une confrontation structurelle et formelle avec Pétrarque, et ensuite à une réflexion thématique sur le modèle de Pétrarque, qui soulève à son tour des questions sur la conception de l'amour et, par conséquent, sur le désir et sa culpabilité. Pour les autrices pétrarquistes en particulier, cette confrontation s'avère être un défi, car elles inversent la situation de départ transmise dans laquelle le rôle de l'adorateur est attribué à l'homme, en condensant l'expérience douloureuse d'un amour non partagé dans une perspective féminine. Des pétrarquistes italiennes comme Vittoria Colonna et Veronica Gambara pleurent dans leurs poèmes la mort de leurs maris, tout comme Pétrarque pleure la mort de Laure dans son *Canzoniere*[67]. Gaspara Stampa écrit en revanche des poèmes

[63] Pour l'insertion de Louise Labé dans le tissu lyonnais en tant que femme, voir CLEMENT Michèle, INCARDONA Janine (dir.), *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

[64] RIGOLOT François, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 13.

[65] Voir RIEU Josiane, « La Renaissance lyonnaise » in Franck Lestringant, Josiane Rieu, Alexandre Tarrete (dir.), *Littérature française du XVI^e^ siècle*, Paris, PUF, 2000, p. 155.

[66] Voir NARDONE Jean-Luc, *Pétrarque et le pétrarquisme*, Paris, PUF, 1998, p. 51. En effet, l'apogée du pétrarquisme français est marqué par l'École lyonnaise, pour laquelle il était plus facile de déstabiliser le modèle pétrarquéen à une époque où « le pétrarquisme était déjà sur son déclin dans la péninsule italienne, en dépit des efforts de Bembo pour lui redonner vie » (SINKO-DEPIERRIS Djurdja, « Un aspect particulier du pétrarquisme croate au XVI^e^ siècle : les quatre chansonniers composés en italien » in *Seizième Siècle*, vol. 5 2009, p. 268).

[67] Voir KUSHNER Eva, « Aspects du pétrarquisme » in Eva Kushner (dir.), *L'Époque de la Renaissance (1400-1600) : Tome III : Maturations et mutations (1520-1560)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2011, p. 336.

sur un amant qui, comme chez Louise Labé, reste cependant inaccessible pour elle[68].

Ce qui est frappant chez Louise Labé, c'est que le choix de ses modèles ne semble pas seulement correspondre à un critère d'histoire de la pensée, mais aussi à un critère de genre, car elle s'inspire de la redécouverte de certains poèmes de Sappho[69]. On peut le constater dans les passages de son œuvre où il est fait référence à Sappho. D'une part, Louise Labé souligne au début de ses élégies qu'elle veut « chanter de l'Amour Lesbienne[70] », ce qui démontre son intention de suivre les traces littéraires de Sappho. D'autre part, la première ode du recueil de vingt-quatre poèmes écrits par ses contemporains, intitulés « Hommage à Louise Labé », qui suit l'œuvre de Louise Labé, suggère, tant sur le plan de la forme que du contenu, que Louise Labé poursuit la ligne de tradition

[68] Pour les parallèles entre le pétrarquisme de Gaspara Stampa et celui de Louise Labé, voir LIONETTO Adeline, « Chanter le désir demeuré désir. Louise Labé sur les traces de Gaspara Stampa » in *Op. Cit. Revue des littératures et des arts*, vol. 25, 2023, et PELIZZARI Carla, *Gaspara Stampa e Louise Labé : La poesia femminile in Italia e in Francia nel Rinascimento*, Torino, L'Harmattan Italia, 2008.

[69] Voir RIGOLOT François, « Louise Labé et la redécouverte de Sappho » in *Nouvelle revue du seizième siècle*, vol. 1, 1983, p. 19-31. Pour Sappho dans l'œuvre de Pétrarque, voir MEIER Franziska, « 'Una giovane a paro a paro'. La redécouverte de Sappho en Italie dans les années 1350 » in Diane Cuni, Sabrina Ferrara, Bernard Pouderon (dir.), *Les femmes illustres de l'Antiquité grecque au miroir des modernes (XIVe-XVIe siècle)*, Paris, Beauchesne, 2020, p. 301-320. L'amour saphique est généralement assimilé à l'amour lesbien, surtout de nos jours. Pourtant « la vision initiale de Sappho, à l'époque moderne, est celle du poète de la passion malheureuse d'une femme hétérosexuelle » (DEJEAN Joan, *Sapho. Les Fictions du Désir : 1546-1937*, François Lecercle (trad.), Paris, Hachette, 1994, p. 32) sur la base de l'Héroïde XV d'Ovide, dans laquelle Sappho est représentée comme poétesse de l'amour sous l'emprise de ses sentiments pour Phaon au sein d'une relation hétérosexuelle (pour les *Héroïdes* comme intertexte pour Louise Labé, voir RIGOLOT François, « Et amans et poeta: Female Authorship from Antiquity to the Renaissance » in *The Comparatist*, vol. 36, 2012, p. 248-262, et RIGOLOT François, « Quand Ovide devient Sappho : Louise Labé, héroïne de l'héroïde » in Philippe Terrier, Loris Petris, Marie-Jeanne Liengme-Bessire (dir.) *Les Fruits de la saison : Mélanges de littérature des XVIe et XVIIe siècles offerts au Professeur André Gendre*, Genève, Droz 2000, p. 65-78). La représentation de Sappho dans la France du XVIe siècle comme poétesse chantant plutôt l'amour hétérosexuelle s'explique aussi par le fait que la recanonisation de Sappho par des éditeurs comme Robert et Henri Estienne ou par la traduction de quelques odes choisies de Sappho par Antoine de Baïf ne peut se faire qu'à la condition que Sappho soit représentée comme hétérosexuelle (voir DEJEAN Joan, *Sapho. Les Fictions du Désir*, *op. cit.*, p. 32-34). Le tabou de l'homosexualité de Sappho est notamment le fait d'André Thevet qui, dans sa biographie *Les Vrais Pourtraits et Vies des Hommes illustres*, présente Sappho comme hétérosexuelle afin de l'innocenter du « crime » de son homosexualité (*ibid.*, p. 43-44.). Thevet tente d'y parvenir en dédoublant la personne de Sappho ; il affirme donc que la poétesse Sappho est mariée et n'est tombée amoureuse de Phaon qu'après la mort de son mari, tandis qu'une autre femme, également nommée Sappho, représenterait son pendant, et serait donc la femme qui est homosexuelle (voir RIGOLOT François, *Louise Labé Lyonnaise, op. cit.*, p. 38-40). En faisant référence à Sappho dans ses élégies, Louise Labé revendique « un antécédent antique du même sexe et suffisamment incontestable pour justifier la parole poétique amoureuse » (DEBROSSE Anne, *La Souvenance et le Désir. La réception des poétesses grecques*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 282). En Sappho, Louise Labé trouve un modèle de poésie amoureuse qui lui permet d'entrer, en tant que femme, dans le domaine de la poésie amoureuse pétrarquiste (voir DEBROSSE Anne, « La réception des poétesses grecques, ou les affabulations de 'l'imagination combleuse' » in *Anabases*, vol. 21, 2015, p. 257 ; DEBROSSE Anne, *La Souvenance et le Désir*, *op. cit.*, p. 282-283).

[70] LABE Louise, *Œuvres*, Michèle Clément, Michel Jourde (éd.), Paris, Flammarion, 2022, p. 156, v. 15.

féminine de Sappho[71] – d'où la désignation de Louise Labé comme « Sappho lyonnaise ».

À une époque où le lectorat est habitué à voir le poète dans la position du prétendant malheureux en amour, Louise Labé compose, en plus d'une lettre de dédicace à Clémence de Bourges, du *Débat de Folie et d'Amour* et de trois élégies, un cycle de poèmes centré sur l'expérience douloureuse d'un amour non partagé vu par un « je » lyrique féminin. Ce renversement des rôles traditionnellement considérés comme masculins et féminins soulève un certain nombre d'interrogations, à commencer par la question de savoir quelle conception de l'amour et du désir sous-tend son œuvre et à l'aide de quels moyens littéraires (tant au niveau des motifs que de la langue) cette conception est illustrée[72]. En proposant une lecture des éléments mythologiques et néoplatoniciens dans le contexte du désir, cet article examine un aspect du désir qui a reçu moins d'attention jusqu'à présent, à savoir celui de la circularité.

Afin d'interpréter les références mythologiques et néoplatoniciennes dans le contexte de la relation entre le « je » lyrique et son bien-

aimé, nous analyserons d'abord comment Louise Labé reprend la situation topique de la poésie amoureuse pétrarquiste, tout en la réinterprétant pour donner une voix à l'amante. Puis, il s'agira de montrer comment, par le recours au mythe de Diane et d'Actéon, l'amante est mise en scène à la fois comme chasseuse et comme chassée au prisme du désir. Enfin, il sera question d'étudier comment les éléments néoplatoniciens soulignent l'inaccessibilité de l'être aimé, sans lequel le « je » lyrique reste prisonnière du cycle du désir.

---

[71] *Ibid.*, p. 211-212, v. 1-12.

[72] Pour des analyses pertinentes de l'amour et du désir chez Louise Labé, voir notamment LESKO BAKER Deborah, *The Subject of Desire. Petrarchan Poetics and the Female Voice in Louise Labé*, West Lafayette, Purdue University Press, 1996 ; RIGOLOT François, *Louise Labé Lyonnaise*, *op. cit.* ; JONES Ann Rosalind, *The Currency of Eros. Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington, Indiana University Press, 1990 ; MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « Les marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé » in Guy Demerson (dir.), *Louise Labé, les voix du lyrisme*, Saint-Étienne/Paris, Publications de l'Université de Saint-Étienne/Éditions du CNRS, 1990, p. 189-205 ; LESKO BAKER Deborah, « Louise Labé's Conditional Imperatives: Subversion and Transcendence of the Petrarchan Tradition » in *Sixteenth Century Journal*, vol. 21, nº4, 1990, p. 523-541 ; MARTIN Daniel, *Signe(s) d'Amante. L'agencement des Evvres de Louize Labé Lionnoize*, Paris, Honoré Champion, 1999 ; YANDELL Cathy, « Louise Labé's Transgression » in Kathleen P. Long (dir.), *High Anxiety. Masculinity in Crisis in Early Modern France*, Kirksville, Truman State University Press, 2002, p. 1-17 ; BUDINI Paolo, *Louise Labé poétesse lyonnaise. Essais, études, épreuves de lecture*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2017.

L'image que Louise Labé donne du désir et de l'amour se fonde sur l'hypothèse que personne ne peut se soustraire à la force d'Amour[73]. Elle démontre par exemple l'omnipotence d'Amour dans sa première élégie à travers « Sémiramis, Reine tant renommée[74] ». Tandis que Sémiramis a acquis sa renommée en tant que guerrière robuste et fondatrice de grandes villes[75], même elle ne peut pas se soustraire à Amour, puisqu'il est dit dans la première élégie : « Quelque rigueur qui loge en votre cœur, / Amour s'en peut un jour rendre vainqueur[76] ». Dans le cas de Sémiramis, Amour se montre victorieux dans la mesure où elle tombe amoureuse de son propre fils, Ninyas[77], et que même une combattante aussi forte et inaccessible que Sémiramis ne peut ainsi pas se croire en sécurité d'un amour incestueux généré par Amour.

Mais l'amour représenté chez Louise Labé ne touche pas seulement les êtres humains. Ainsi, l'amour est décrit dès le premier vers de la première élégie comme « Amour, d'hommes et Dieux vainqueur[78] ». Non seulement l'omnipotence de l'amour est citée à un endroit aussi notable, mais elle semble en outre être un *leitmotiv* qui traverse les trois parties de l'œuvre de Louise Labé. Dans le *Débat de Folie et d'Amour*, par exemple, l'invitation d'Amour à Folie, « Regarde au ciel tous les sièges des Dieux, et t'interroge si quelqu'un d'entre eux s'est pu échapper de mes mains[79] », montre également que les dieux sont eux aussi exposés à Amour. Le fait qu'Amour ait une force si immense que même les dieux ne peuvent pas s'y opposer se manifeste non seulement dans le *Débat* et les élégies, mais aussi dans le cycle des sonnets. Le sonnet IV illustre à nouveau la toute-puissance d'Amour : « Mais ce n'est pas qu'en rien nous

[73] Ce motif remonte aux élégies latines et même à la poésie grecque où il peut se manifester par exemple par le trope du *servitium amoris* (« l'esclavage de l'Amour ») qui se retrouve surtout chez Tibulle, Properce et Ovide (voir GOLD Barbara K., LIVELEY Genevieve*, A Guide to Latin Elegy and Lyric*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2021, p. 126).
[74] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 158, v. 61.
[75] Voir ZANIN Enrica, « Sémiramis. Une héroïne entre féminin et masculin » in Schrenck Gilbert, Anne-Élisabeth Spica, Pascale Thouvenin (dir.), *Héroïsme féminin et femmes illustres (XVI^e^-XVII^e^ siècles) : une représentation sans fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 22-23.
[76] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 157, v. 49-50.
[77] Voir ZANIN Enrica, « Sémiramis. Une héroïne entre féminin et masculin », *op. cit.*, p. 29.
[78] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 155, v. 1.
[79] *Ibid.*, p. 70.

favorise, / Cil qui les Dieux et les hommes méprise : /, Mais pour plus fort contre les fors paraitre[80]. » Même celles et ceux qui se croient à l'abri par leur insensibilité ne seraient finalement pas épargnés. Le « je » lyrique féminin des vingt-quatre sonnets et des trois élégies de Louise Labé est lui aussi à la merci du pouvoir d'Amour, comme l'illustre par exemple le sonnet VIII, dit sonnet d'antithèses :

> Je vis, je meurs : je me brûle et me noie.
> J'ai chaud extrême en endurant froidure :
> La vie m'est et trop molle et trop dure.
> J'ai grands ennuis entremêlés de joie :
>
> Tout à un coup je ris et je larmoie,
> Et en plaisir maint grief tourment j'endure :
> Mon bien s'en va, et à jamais il dure :
> Tout en un coup je sèche et je verdoie.
>
> Ainsi Amour inconstamment me mène :
> Et quand je pense avoir plus de douleur,
> Sans y penser je me trouve hors de peine.
>
> Puis quand je crois ma joie être certaine,
> Et être au haut de mon désiré heur,
> Il me remet en mon premier malheur.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 187, v. 1-14)

Les antithèses successives représentent l'alternance continue des sentiments vécus par l'amante dans son état amoureux. Ces fluctuations permanentes d'humeur concernent tous les domaines de la perception humaine, comme l'illustrent les isotopies de l'atmosphérique, de l'haptique et du moral dans les deux quatrains[81]. Les antithèses, qui opposent toujours un pôle positif à un pôle négatif, montrent en outre que dans cet instantané de l'état amoureux, les perceptions positives et négatives du « je » lyrique sont exactement équilibrées. L'amoureuse n'est donc pas dans un état d'amour euphorique, et toutes ses perceptions ne concernent pas des phénomènes d'un amour douloureux. Seul l'espoir d'échapper à cet état semble s'être éteint, car le vers final suggère de

[80] *Ibid.*, p. 182, v. 12-14.
[81] Daniel Martin parle à juste titre de « la totalité de l'expérience humaine que suggère l'accumulation d'antithèses » (MARTIN Daniel, *Signe(s) d'Amante*, *op. cit.*, p. 233).

manière aphoristique la circularité de l'expérience amoureuse en forme « d'un enfermement dans un cycle infernal de contradictions[82] ».

Seul Amour est tenu pour responsable des perceptions et des états d'âme contradictoires du « je » lyrique, car « Ainsi Amour inconstamment me mène[83] ». Ceci est important dans la mesure où Louise Labé s'inspire sans aucun doute du sonnet des antithèses de Pétrarque, le sonnet CXXXIV de son *Canzoniere*, mais y apporte un changement fondamental[84] : chez Pétrarque, c'est en effet Laure qui est à l'origine tant de la joie du « je » lyrique que de sa souffrance[85]. Chez Louise Labé, en revanche, aucun amant n'apparaît dans tout le poème ni n'est évoqué, thématisé ou associé à son état – et il n'est surtout pas blâmé pour son état émotionnel toujours changeant.

De la désirée à la désirante : la relation entre le « je » lyrique féminin et son bien-aimé

Tant la poésie de Pétrarque lui-même que celle des pétrarquistes est fondamentalement caractérisée par l'expérience douloureuse d'un amour non partagé, l'amour du « je » lyrique restant sans réponse. Le sous-texte du discours amoureux pétrarquiste est constitué par la notion du « mythe de la frustration » (*mito di frustrazione*[86]), forgée par Marco Santagata, qui renvoie au mythe selon lequel Daphné, fuyant Apollon, s'est transformée en laurier pour conserver sa virginité[87]. Par son nom, la Laure de Pétrarque est associée au laurier (« *lauro* » en italien) et reste donc, comme toutes les adorées dans la tradition pétrarquiste, aussi inaccessible à celui qui l'adore que Daphné l'était autrefois à Apollon. Dans ce contexte, on pourrait s'attendre chez Louise Labé à un amour unilatéral du

[82] *Ibid.*, p. 237.
[83] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 187, v. 9.
[84] Voir BUDINI Paolo, *Louise Labé poétesse lyonnaise*, *op. cit.*, p. 76.
[85] Dans le sonnet CXXXIV du *Canzoniere*, cela se manifeste dans le tercet final : « De douleur je me pais et je ris en pleurant ; / également la mort et la vie me déplaisent : / dans cet état, Madame, c'est par vous que je suis. » (PETRARQUE, *Le Chansonnier*, Pierre Blanc (éd. et trad.), Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 267, v. 12-14.) (*Pascomi di dolor, piangendo rido; / egualmente mi spiace morte et vita: / in questo stato son, donna, per voi.* PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, Marco Santagata (éd.), Milano, Mondadori, 2001, p. 649, v. 12-14.)
[86] SANTAGATA Marco, « Introduzione » in PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, *op. cit.*, p. LIV.
[87] Voir *ibid.*, p. LIII. Pour le mythe de Daphné chez Ovide, voir OVIDE, *Les Métamorphoses*, Jean-Pierre Néraudau (éd.), Georges Lafaye (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 58-62.

« je » lyrique pour l'être aimé. Mais en réalité, « [c]ontrairement à ce qu'on aurait pu attendre chez une émule avertie de Sappho, l'aveu féminin de la passion ne peut se faire qu'après avoir reproduit la situation paradigmatique de la tradition lyrique masculine[88] », comme le montre le deuxième quatrain du sonnet XX, dans lequel le « je » lyrique décrit son (futur) bien-aimé :

> Puis le voyant aimer fatalement,
> Pitié je pris de sa triste aventure :
> Et tellement je forçai ma nature,
> Qu'autant que lui aimai ardentement.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 203, v. 5-8)

Ce n'est par conséquent pas le « je » lyrique qui a développé en premier des sentiments, mais l'homme, qui apparaît souvent dans le cycle des sonnets comme le « tu » lyrique. Le point de départ est alors que « Louise ne peut parler en son propre nom sans se souvenir de Laure, sans se mettre à sa place et revivre, ne serait-ce qu'un instant, le destin de celle à qui elle veut redonner la parole[89] ». La nouveauté comparée à Pétrarque est qu'ici la situation pétrarquiste est présentée du point de vue de Laure – littéralement : c'est la femme qui décrit l'homme en « le voyant[90] ». La femme est certes d'abord l'objet du désir, mais elle obtient en même temps le statut de sujet en étant celle qui y puise l'inspiration poétique. Louise Labé s'approprie ainsi un discours masculin en rendant la parole à Laure[91] qui, de plus, réagit à l'amour qu'on lui témoigne : par compassion pour sa douloureuse expérience amoureuse, le « je » lyrique féminin s'efforce d'aimer autant que l'homme, afin de pouvoir lui rendre son amour[92]. Chez Louise Labé la femme échappe ainsi doublement au statut passif : elle évolue de l'objet du désir amoureux au sujet aimant et devient la chanteuse de l'amour tandis que l'homme devient l'objet d'amour ainsi que l'objet poétique.

---

[88] RIGOLOT François, *Louise Labé Lyonnaise, op. cit.*, p. 73.
[89] *Ibid.*, p. 74.
[90] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 203, v. 5.
[91] Pour une étude plus élaborée sur la façon dont les poétesses françaises comme Louise Labé et Pernette du Guillet ont pu faire entendre la voix de Laure, voir MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « Quand Laure répond à Pétrarque, ou une parole qui n'est pas celle d'Écho » in Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Maria Santi (dir.), *'L'Una e l'altra chiave'*, *op. cit.*, p. 193-211.
[92] Gillian Jondorf conclue que Louise Labé a une « double position, en tant que femme pétrarquiste et en tant qu'amante » (*double position as petrarchistic lady and lover*). JONDORF Gillian, « Petrarchan Variations in Pernette du Guillet and Louise Labé » in *The Modern Language Review*, vol. 71, n°4, 1976, p. 774. La traduction est nôtre), l'un résultant de l'autre, comme nous venons de le montrer.

Pourtant, il n'en résulte pas d'amour réciproque, car la situation change et le « je » lyrique fait lui-même l'expérience de la douloureuse expérience amoureuse vécue autrefois par l'être aimé, ce que l'on peut constater dans les tercets du sonnet XVI :

> Un temps t'ai vu et consolé plaintif,
> Et défiant de mon feu peu hâtif :
> Mais maintenant que tu m'as embrasée,
>
> Et suis au point auquel tu me voulais :
> Tu as ta flame en quelque eau arrosée,
> Et es plus froid qu'être je ne soulais.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 197, v. 9-14)

La relation entre le « je » lyrique et le « tu » lyrique est marquée par un déséquilibre constant, représenté dans ce poème par la double métaphore du feu et de l'eau[93]. C'est d'abord le « tu » lyrique qui s'enflamme d'amour et désire le « je » lyrique, sans réciprocité ; le feu de sa bien-aimée, et donc ses sentiments, ne lui suffit pas. C'est alors qu'intervient un tournant dans la relation entre les deux personnes impliquées : le désir pour lui s'allume dans le « je » lyrique, après quoi l'amant éteint sa propre flamme sentimentale. L'adorée devient ainsi l'amoureuse, tandis que celui qui l'adorait autrefois prend le rôle de l'amant inaccessible, s'intéressant déjà à une autre dame (« Tu as ta flame en quelque eau arrosée[94] »). Comme dans un jeu du chat et de la souris, la femme est d'abord ardemment désirée, avant de perdre son intérêt aux yeux de l'amant dès lors qu'elle le désire à son tour. En effet, l'amant ne la désire que tant qu'elle se soustrait à son amour ; au moment où elle lui répond, son désir cesse sans détour, de sorte qu'il n'y a finalement pas d'état d'amour réciproque. Cela illustre la caractéristique fondamentale du désir dans l'œuvre de Louise Labé : une personne n'est désirable que tant qu'elle est inaccessible. En même temps, l'inscription du désir féminin dans un contexte pétrarquiste – tout commence par l'homme qui désire une femme (d'abord) inaccessible –, légitime l'amour du « je » lyrique féminin et lui permet de prendre la parole et de chanter son amour.

[93] Voir RIGOLOT François, *Louise Labé Lyonnaise, op. cit.*, p. 75.
[94] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 197, v. 13.

Le mythe de Diane et d'Actéon dans le contexte du désir

Le désir dans le discours amoureux de Louise Labé ne se caractérise pourtant pas seulement par sa non-réciprocité. Comme nous le montrerons dans les paragraphes suivants, une nouvelle étape de la réflexion sur le désir peut être franchie en étudiant le traitement que Louise Labé fait du mythe de Diane et d'Actéon dans le sonnet XIX :

> Diane étant en l'épaisseur d'un bois,
> Après avoir mainte bête assénée,
> Prenait le frais, de Nymphes couronnée :
> J'allais rêvant comme fais maintefois,
>
> Sans y penser : quand j'ouïs une voix,
> Qui m'appela, disant, Nymphe étonnée,
> Que ne t'es-tu vers Diane tournée ?
> Et me voyant sans arc et sans carquois,
>
> Qu'as-tu trouvé, ô compagne, en ta voie,
> Qui de ton arc et flèches ait fait proie ?
> Je m'animai, réponds-je, à un passant,
>
> Et lui jetai en vain toutes mes flèches
> Et l'arc après : mais lui les ramassant
> Et les tirant me fit cent et cent brèches.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 202, v. 1-14)

Le sonnet s'ouvre sur Diane qui, après une chasse réussie, se rafraîchit dans la forêt entourée de ses nymphes. Le fait que le « je » lyrique ne s'identifie pas à Diane se manifeste par le fait que l'amante ne pénètre dans le décor qu'à la fin du premier quatrain, et ce « rêvant comme fais maintefois, / Sans y penser[95] ». Tandis que le « je » lyrique est ensuite appelé « Nymphe étonnée[96] », sa représentation comme errant dans la forêt, rêveur et sans but précis, rappelle d'abord sur la base des *Métamorphoses* d'Ovide celle d'Actéon[97] qui, alors qu'il traverse la forêt, tombe par hasard sur Diane pendant qu'elle prend un bain avec ses nymphes[98]. Les similitudes entre Actéon et le « je » lyrique vont bien au-delà

[95] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 202, v. 4-5.
[96] *Ibid.*, v. 6.
[97] Je suis ainsi la lecture de Carla Freccero et de Kirk D. Read du « je » lyrique comme « an Actaeon figure – a hunter lost, half dreaming, on the edge of some sort of encounter » (READ Kirk D., « Poolside Transformation », *op. cit.*, 1994, p. 46 ; FRECCERO Carla, « Ovidian Subjectivities », *op. cit.*, 2001, p. 30).
[98] Voir OVIDE, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 111.

du simple fait qu'ils rencontrent Diane par hasard. Comme Actéon, qui rencontre la déesse sur le chemin du retour de sa chasse et qui est ensuite transformé par elle en cerf, de sorte qu'il est finalement tué par ses propres chiens[99], le « je » lyrique féminin subit aussi une transformation de chasseuse en chassée. L'analyse de l'évolution de la relation entre le « je » lyrique et son aimé, telle qu'elle a été effectuée dans la partie précédente, montre toutefois clairement que ce retournement de ce « rapport de chasse » ne décrit pas la relation entre l'amante et son aimé[100]. Au contraire, c'est la relation du « je » lyrique avec le désir lui-même qui se modifie de telle sorte que l'amante semble passer du statut de chasseuse à celui de chassée.

Dans un premier temps, l'amante se trouve en effet dans un état amoureux plutôt euphorique. Bien que l'homme qui lui a fait des avances au début semble s'être désintéressé d'elle, l'amoureuse semble convaincue de la possibilité d'un avenir commun :

> C'est à moi seule à qui ce bien est dû,
> Pour tant de pleurs et tant de temps perdu :
> Mais le voyant, tant lui ferai de fête,
>
> Tant emploirai de mes yeux le pouvoir,
> Pour dessus lui plus de crédit avoir,
> Qu'en peu de temps ferai grande conquête.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 184, v. 9-14)

L'idée que la conquête de son bien-aimé reste possible ne dure pourtant pas longtemps. Très vite, cet espoir est remplacé par la constatation que son désir se retourne contre elle :

> Qu'encor Amour sur moi son arc essaie,
> Que nouveaux feux me jette et nouveaux dards :
> Qu'il se dépite, et pis qu'il pourra fasse :
>
> Car je suis tant navrée en toutes parts,
> Que plus en moi une nouvelle plaie,
> Pour m'empirer ne pourrait trouver place.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 181, v. 9-14)

[99] *Ibid.*, p. 111-114.
[100] C'est justement le mouvement inverse : l'amante n'est pas transformée de chasseuse en chassée comme Actéon, mais de chassée en chasseuse.

Un renversement de la configuration amoureuse semble s'être produit : au lieu de s'épanouir dans le désir pour son amant, l'amante est littéralement dévorée par sa propre passion. Pourtant, le « je » lyrique ne veut pas renoncer à son désir. Ainsi, dès le premier sonnet, l'amante demande à Amour :

> *Chieggio li sol' ancida questa noia,*
> *Non estingua el desir à me si caro,*
> *Che mancar non potra ch'i non mi muoia.*
>
> Je lui demande qu'il fasse cesser cette peine,
> Mais n'éteigne pas ce désir qui m'est si cher
> Qu'il ne pourra faire défaut sans que je meure[101].
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 177, v. 12-14)

L'amante se consume donc littéralement dans son propre désir – bien que celui-ci la blesse, il lui est impossible d'y renoncer. L'identification du « je » lyrique à Actéon suggère ainsi la circularité du désir. Tout comme Actéon chasse dans un premier temps, le « je » lyrique « chasse » également le désir dans un premier temps, dans la mesure où l'amante s'abandonne entièrement à son désir dans son souhait d'un avenir commun avec son bien-aimé. Mais ensuite, la situation se renverse et Actéon comme le « je » lyrique deviennent des proies. Le désir auquel aspire l'amante se retourne en effet contre elle et la blesse de plus en plus, car son amour reste sans réponse. Contrairement à Actéon, qui est soit le chasseur soit le chassé, chez Louise Labé, l'amante, en tant que chassée (et blessée) par le désir, reste en même temps dans un état de chasseuse, du moins dans la mesure où elle continue à s'adonner à ce désir. La circularité du désir chez Louise Labé réside donc dans le fait que le désir détruit l'amante d'une part, mais la pousse d'autre part, de sorte qu'il lui est impossible de sortir de ce cycle sans fin de ses propres sentiments.

[101] Traduction de Jean-Claude Zancarini.

Les éléments néoplatoniciens dans le contexte du désir

Louise Labé reprend également des éléments de la théorie de Marsile Ficin et interprète les images néoplatoniciennes ficiniennes dans son cycle de sonnets selon la représentation de sa conception du désir[102]. Selon Kenneth Varty, on peut constater que Louise Labé était familière de la pensée de Marsile Ficin dans la mesure où la théorie du transfert d'esprits entre l'amante et l'aimé, qui se retrouve dans ses œuvres, puise son origine dans le *Commentaire* de Ficin sur le *Banquet* de Platon[103]. Chez Marsile Ficin et Louise Labé, les yeux ont un rôle central dans le fait de tomber amoureux. Ainsi, dans son commentaire sur le *Banquet* de Platon, Ficin demande

> Quelle merveille est ce donques, si l'œil ouvert et fiché droict sur quelqu'un, darde les aiguillons de ses rayons, contre les yeulx de cil qui de pres le regarde ? Et d'avantage qu'avec ces aiguillons, qui sont les chariots des esprits, estend et applique ceste vapeur de sang, que nous appelons esprit ? Dont l'aiguillon venimeux perce tout oultre les yeulx : et consideré qu'il est envoyé du cœur de cil qui frappe, retourne aux entrailles de l'homme frappé, comme sa propre assiette, navre le cœur, s'amoindrit et se perd au doz plus dur l'icelluy, et retourne en sang. Ce sang estrangier aucunement mal convenant à la nature de l'homme navré, envenime le propre sang d'icelluy : et le sang envenimé, se corrompt. (S. SILVIUS, *Le Commentaire de Marsile Ficin*, p. 166-167)

L'idée de Ficin selon laquelle l'amour pénètre par les yeux dans le corps comme un poison et trouve son chemin jusqu'au cœur peut être retrouvée dans l'œuvre de Louise Labé dans le premier sonnet : « Pourtant, Amour, par ces beaux yeux, tu as fait / Telle plaie en mon cœur innocent » (*Pur, Amor, co i begli ochi tu fatt' hai / Tal piaga dentro al mio innocente petto*[104]). Si, par convention, les flèches d'Amour viennent des yeux de la femme et atteignent le « je » lyrique

[102] Les traces du néoplatonisme dans la poésie de Louise Labé ne sont pas aussi évidentes que chez ses contemporains comme Maurice Scève ou Pernette du Guillet. Cela incite Michèle Weil à affirmer qu'il est « impossible de tirer la pensée de Louise Labé vers un néoplatonisme » (WEIL Michèle, « Dialogie de Louise Labé » in Guy Demerson (dir.), *Louise Labé, les voix du lyrisme, op. cit.*, p. 174), tandis que notre analyse soutient plutôt la thèse qu'il « est bien vrai que Louise n'a pas négligé le gambit néoplatonicien » (WILSON Dudley B., « La poésie amoureuse de Louise Labé » in Béatrice Alonso, Éliane Viennot (dir.), *Louise Labé 2005*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 191).
[103] Voir VARTY Kenneth, « Louise Labé and Marsilio Ficino » in *Modern Language Notes*, vol. 71, 1956, p. 508.
[104] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 177, v. 5-6. Traduction de Jean-Claude Zancarini.

masculin[105], Labé inverse les rôles[106], au moins partiellement. Comme les sentiments de l'amante se sont développés en réaction à ceux de son amant, les flèches d'Amour ont d'abord été envoyées depuis les yeux du « je » lyrique, comme nous le voyons dans la première élégie :

> Il m'est avis que je sens les alarmes,
> Que premiers j'eus d'Amour, je vois les armes,
> Dont il s'arma en venant m'assaillir.
> C'était mes yeux, dont tant faisais saillir
> De traits, à ceux qui trop me regardaient,
> Et de mon arc assez ne se gardaient.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 156, v. 25-30)

Tandis que le pluriel de « ceux qui trop [la] regardaient[107] » cache l'identité du bien-aimé, la réaction du « je » lyrique indique que son futur amant se trouvait aussi parmi eux, car ici aussi elle réagit à sa douleur en y répondant, ce qui la fait finalement souffrir bien plus que lui :

> En voyant tant de larmes épandues,
> Tant de soupirs et prières perdues,
> Je n'aperçus que soudain me vint prendre
> Le même mal que je soulais reprendre :
> Qui me perça d'une telle furie,
> Qu'encor n'en suis après long temps guérie.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 157, v. 35-40)

Enfin, nous retrouvons cette dynamique aussi dans le sonnet XIX qui fait référence à la tentative d'envoyer des flèches vers le bien-aimé dans la mesure où l'amante raconte à Diane d'avoir tenté en vain de blesser « un passant[108] » de ses flèches, qui l'a pourtant ensuite blessée d'autant plus (« les ramassant / Et les tirant [lui] fit cent et cent brèches[109] »). La représentation multiple du

[105] Sur le « topos du regard agressif » (« the aggressive eye topos ») dans la poésie amoureuse de l'École lyonnaise, voir DONALDSON-EVANS Lance K., *Love's Fatal Glance. A Study of Eye Imagery in the Poets of the École Lyonnaise*, Lafayette, University Mississippi Romance monographs, 1980.
[106] Le moment de l'*innamoramento* est aussi décrit dans le premier quatrain du sonnet IV (LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 182, v. 1-4) ainsi que dans le premier quatrain du sonnet XI (*Ibid.*, p. 190, v. 1-4). Pour une étude sur l'*innamoramento* chez Louise Labé, voir LE CADET NICOLAS, « L'œil et la flèche : variations sur l'*innamoramento* dans les *Œuvres* de Louise Labé » in Emmanuel Buron (dir.), *Lire les* Œuvres *de Louise Labé*, 2024.
[107] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 156, v. 29.
[108] *Ibid.*, p. 202, v. 11.
[109] *Ibid.*, v. 13-14.

« je » lyrique étant blessée à l'aide des flèches d'Amour par l'homme qui en a été touché en premier, mais dont l'attaque était bien plus efficace que la sienne[110] montre que Louise Labé se sert de l'imaginaire néoplatonicien pour souligner la différence de pouvoir ainsi que le différent degré de souffrance dans la relation entre l'amante et son bien-aimé. La souffrance de l'amante est d'autant plus forte qu'elle se trouve dans une situation de dépendance d'Amour, espérant l'antidote au poison de celui qui l'a blessée :

> *O sorte dura, che mi fa esser quale*
> *Punta d'un Scorpio, et domandar riparo*
> *Contr'el velen' dall'istesso animale.*
>
> Ô sort cruel, qui me fait comme
> Piquée d'un scorpion, et demander protection
> Contre le venin à ce même animal[111].
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 177, v. 10-12)

Nous y constatons une circularité : comme auparavant l'amante était à la fois la chasseuse et la chassée, le scorpion, métaphore pour Amour, est ici celui qui blesse et celui qui peut éventuellement guérir. Le « je » lyrique est alors pris dans le cercle vicieux du désir, car l'espoir de la rédemption (sous forme d'antidote) conduit dans un mouvement circulaire au déclencheur de la souffrance amoureuse.

Le déséquilibre entre l'amante et l'aimé résultant de différents degrés de souffrance amoureuse se cristallise en particulier dans le sonnet VII, qui illustre, à l'aide d'un recours au néoplatonisme, l'état amoureux de l'amante dès que son objet d'amour lui échappe :

> On voit mourir toute chose animée,
> Lors que du corps l'âme subtile part :
> Je suis le corps, toi la meilleure part :
> Où es-tu donc, ô âme bien aimée ?
>
> Ne me laissez par si long temps pâmée,
> Pour me sauver après viendrais trop tard.
> Las, ne mets point ton corps en ce hasard :

[110] Voir MARTIN Daniel, *Signe(s) d'Amante*, *op. cit.*, p. 294.
[111] Traduction de Jean-Claude Zancarini.

Rends-lui sa part et moitié estimée.

Mais fais, Ami, que ne soit dangereuse
Cette rencontre et revue amoureuse,
L'accompagnant, non de sévérité,

Non de rigueur : mais de grâce amiable,
Qui doucement me rende ta beauté,
Jadis cruelle, à présent favorable.
(L. LABE, *Œuvres*, p. 185, v. 1-14)

Dans les deux quatrains de ce dialogue entre l'amante-poète et l'homme-aimé, le « je » lyrique se plaint du départ de son âme parce qu'elle craint les conséquences d'une longue séparation. La description du « tu » lyrique comme « la meilleure part[112] » permet l'assimilation du bien-aimé à l'âme[113], la séparation entre le corps et l'âme signifiant donc en même temps la séparation entre le « je » lyrique et son aimé[114]. Les deux tercets n'en suggèrent pas moins l'espoir d'une réunion du « je » lyrique avec l'être aimé qui, dans le néoplatonisme, doit finalement permettre la fusion avec Dieu[115]. L'espoir d'une telle libération métaphysique est cependant détruit dans le vers final du sonnet VIII. La description de l'Amour qui « remet [l'amante] en [s]on premier malheur[116] » montre que cet espoir est déjà éteint, car aucune sortie du cercle fermé des souffrances amoureuses ne semble possible.

Hormis la circularité de l'amour douloureuse, il y a aussi une autre raison pour laquelle il ne peut jamais y avoir de libération sous la forme d'un amour réciproque, qui, selon la conception du néoplatonisme, permettrait à l'âme de s'élever jusqu'à Dieu. Dans le néoplatonisme, l'âme est prisonnière d'un corps[117], mais chez Louise Labé, cette unité semble être scindée, le « je » lyrique n'étant constituée que d'un corps (« Je suis le corps, toi la meilleure part : / Où es-tu donc, ô âme bien aimée[118] ? »). Cet état de séparation de son âme accentue sa

[112] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 177, v. 3.
[113] Voir MARTIN Daniel, *Signe(s) d'Amante*, *op. cit.*, p. 271.
[114] Dans le premier tercet l'être aimé est adressé par l'apostrophe « Ami » (LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 185, v. 9), terme qui le désigne à plusieurs reprises dans l'œuvre de Louise Labé : dans la deuxième élégie, l'amant est appelé « Ami » aux vers 4, 52, 89 et 101 (voir *ibid.*, p. 163-168), et dans le sonnet XXIII, le « je » lyrique s'adresse également à son amant avec le mot « Ami » (voir *ibid.*, p. 207, v. 11).
[115] Cf. RIEU Josiane, LESTRINGANT Frank, « Poésie, philosophie et culture de cour » in Franck Lestringant, Josiane Rieu, Alexandre Tarrete (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 148.
[116] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 187, v. 14.
[117] Voir RIEU Josiane, LESTRINGANT Frank, « Poésie, philosophie et culture de cour », *op. cit.*, p. 145.
[118] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 185, v. 3-4.

souffrance : alors que l'âme est une abstraction qui n'est soumise à aucun besoin physique, le corps humain, auquel le « je » lyrique semble être réduit, est bel et bien soumis à des pulsions passionnelles et donc aux tourments de l'amour.

Comme les « androgynes[119] » après la division, le « je » lyrique éprouve toujours la nostalgie de l'état originel d'union ; seule la réunion avec son âme/son aimé lui permettrait de rétablir l'unité perdue. Mais comme l'âme/l'être aimé reste inaccessible pour le « je » lyrique – la demande de retour dans les deux quatrains est suivie des conditions dans lesquelles le retour devrait avoir lieu dans les tercets, mais rien n'indique qu'un tel retour aura en effet lieu –, l'amante reste tourmentée par le désir de son âme/de l'être aimé. Sans âme, sans être aimé et sans perspective de réunification, il ne lui reste que le désir dont la fin ne semble pas être prévisible.

L'unité que formeraient le corps et l'âme après la réunification est toutefois soumise à une hiérarchie de valeurs claire. Selon Ficin, l'amour permet en effet à l'âme de se purifier des influences corporelles, de sorte que l'âme peut s'élever jusqu'à Dieu[120]. Le corps, et par conséquent le « je » lyrique, est l'instance négative qui empêche l'âme, alors l'être aimé, de s'épanouir. Seule l'âme/l'être aimé est capable de s'élever jusqu'à Dieu en se séparant du corps tandis que l'amante, qui ne possède que le corps, reste en revanche infralunaire. Pour l'amante il n'y a donc non seulement pas d'échappatoire à la circularité de son désir, mais aussi pas d'échappatoire spatiale au sein de cette circularité dans la mesure où elle est prisonnière dans la sphère mondaine, sans possibilité d'ascension vers Dieu.

Le fait que le corps et l'âme ne forment pas une unité au sein des amants chez Louise Labé soulève en outre la question de savoir comment se forme chez elle la *mors osculi*, c'est-à-dire le baiser par lequel les âmes des amants s'unissent

[119] Selon le mythe de Platon, les êtres humains étaient à l'origine ce que l'on appelle des « androgynes » qui, en raison de leur perfection, ressentaient un tel bonheur qu'ils pensaient pouvoir atteindre les dieux. Pour les châtier, Zeus les a divisées, si bien qu'ils sont depuis toujours à la recherche de leur autre moitié afin de rétablir l'unité originelle (voir RIEU Josiane, LESTRINGANT Frank, « Poésie, philosophie et culture de cour », *op. cit.*, p. 146).

[120] Voir LAUSTER Jörg, *Die Erlösungslehre Marsilio Ficinos: Theologiegeschichtliche Aspekte des* Renaissanceplatonismus, Berlin/New-York, De Gruyter, 1998, p. 184.

et s'élèvent vers Dieu[121]. Cette question s'impose, puisque le sonnet XVIII, dit sonnet des baisers[122], traite de cette thématique :

> Baise m'encor, rebaise-moi et baise :
> Donne m'en un de tes plus savoureux,
> Donne m'en un de tes plus amoureux :
> Je t'en rendrai quatre plus chauds que braise.
>
> Las, te plains-tu ? çà que ce mal j'apaise,
> En t'en donnant dix autres doucereux.
> Ainsi mêlant nos baisers tant heureux
> Jouissons-nous l'un de l'autre à notre aise.
>
> Lors double vie à chacun en suivra.
> Chacun en soi et son ami vivra.
> Permets m'Amour penser quelque folie :
>
> Toujours suis mal, vivant discrètement,
> Et ne me puis donner contentement,
> Si hors de moi ne fais quelque saillie.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 200, v. 1-14)

Comment donc la *mors osculi* néoplatonicienne peut-elle finalement se produire si l'amante vit séparée de son âme ? Bien que le sonnet puisse à première vue donner l'impression que sa désignation de sonnet du baiser reflète effectivement son contenu, les modes et les temps des verbes dans le sonnet, qui renvoient à la thématique du baiser, signalent qu'il n'y a effectivement jamais de baiser. Ainsi, les trois premiers vers constituent dès le début une invitation au « tu » lyrique à embrasser le « je » lyrique. Le triple impératif du verbe « baiser » suggère le désir de l'amante pour son amant, mais pas qu'il répondrait à cette injonction. L'utilisation du futur dans le vers suivant (« Je t'en rendrai quatre plus chauds que braise[123] ») constitue « déjà le signe d'éloignement du rêve par rapport à la réalité[124] » et renforce ainsi l'impression que les baisers proviennent d'une pensée de désir plutôt que d'un vrai échange amoureux. Or, selon la vision néoplatonicienne du monde, ce sont précisément ces baisers qui devraient conduire à ce que « les amants échangent leurs âmes et vivent une double vie,

[121] Voir RIEU Josiane, LESTRINGANT Frank, « Poésie, philosophie et culture de cour », *op. cit.*, p. 148.
[122] Pour une lecture de ce sonnet dans le contexte de ses intertextes latins, néo-platoniciens et bibliques, voir RIGOLOT François, « Signature et Signification : Les baisers de Louise Labé » in *The Romantic Review*, vol. 75, 1984, p. 10-24.
[123] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 200 v. 4.
[124] RIGOLOT François, *Louise Labé Lyonnaise, op. cit.*, p. 219.

accroissent l'Être divin en eux[125] ». L'amante semble en effet partir du principe que cette rédemption est également imminente pour elle et son amant, car elle espère dans le neuvième et le dixième vers que « Lors double vie à chacun en suivra. / Chacun en soi et son ami vivra[126] ». Mais une fois de plus, l'utilisation du futur montre que « [l]a plénitude de la fusion et de la double vie n'est toutefois pas totalement atteinte[127] » : au lieu de l'expérience effective de la vie éternelle, il s'agit simplement d'un souhait dans un avenir lointain. L'ascension des âmes vers Dieu ne peut se faire qu'après une *mors osculi*, qui semble cependant de plus en plus improbable au fil du sonnet. Le fait que l'aimé ne réponde pas aux injonctions à s'embrasser au début du sonnet est illustré par la description de l'amante : « Toujours suis mal, vivant discrètement[128]. » Le présent de cette description contraste avec le futur utilisé pour décrire ses rêveries érotiques, et indique ainsi que les baisers passionnés ne sont pas la représentation de la réalité, mais seulement son vœu pieux. La *mors osculi* espérée ne pourra jamais avoir lieu, car l'âme de l'amante s'est éloignée d'elle. Le fait qu'elle fantasme néanmoins cette réunion des amants illustre une fois de plus la nature du désir : son désir existe exclusivement parce qu'il ne peut être satisfait, car sans que les deux amants aient chacun un corps et une âme, la transcendance des âmes par la *mors osculi* est exclue d'emblée.

En somme, la circularité du désir dans les *Sonnets* de Louise Labé est illustrée d'une part par le recours au mythe de Diane et d'Actéon dans la mesure où le traitement lyrique de ce mythe dans le sonnet XIX permet de démontrer comment l'amante est dévorée par le désir auquel elle s'adonne. La représentation néoplatonicienne de l'*innamoramento* ainsi que de l'état amoureux de l'amante, dans lequel elle est séparée de son âme/de son bien-aimé, montre de l'autre part qu'elle reste aussi prisonnière du cycle du désir en ce sens que sans son amant, elle ne peut pas s'attendre à une libération métaphysique à

[125] RIEU Josiane, LESTRINGANT Frank, « Poésie, philosophie et culture de cour », *op. cit.*, p. 148.
[126] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 200, v. 9-10.
[127] MARTIN Daniel, *Signe(s) d'Amante*, *op. cit.*, p. 276.
[128] LABE Louise, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 200, v. 12.

travers une *mors osculi*. Il lui est impossible de se libérer du mouvement circulaire de ses propres sentiments, car le désir, dont l'amante souffre, continue à l'animer : « Mais n'éteigne pas ce désir qui m'est si cher / Qu'il ne pourra faire défaut sans que je meure » (*Non estingua el desir à me si caro, / Che mancar non potra ch'i non mi muoia*[129]).

La condition préalable à l'expression lyrique de la circularité du désir est cependant que l'amour et le désir soient détachés de leur caractère éthique et religieux de péché. Comme nous l'avons montré, l'homme est libéré de la culpabilité morale d'un amour terrestre chez Louise Labé, dans la mesure où ce n'est plus l'individu aimant qui est rendu responsable de l'amour, mais uniquement le dieu Amour. Lorsque Louise Labé s'adresse à son public des « Dames lyonnaises[130] » dans son dernier sonnet, ce n'est donc pas pour jeter un regard pétrarquiste et repentant sur l'expérience amoureuse représentée dans son cycle des sonnets, mais pour assumer l'amour et donc en appeler aux dames :

> Ne reprenez, Dames, si j'ai aimé :
> Si j'ai senti mille torches ardentes,
> Mille travaux, mille douleurs mordantes :
> Si en pleurant, j'ai mon temps consumé,
>
> Las que mon nom n'en soit par vous blâmé.
> Si j'ai failli, les peines sont présentes,
> N'aigrissez point leurs pointes violentes :
> Mais estimez qu'Amour, à point nommé,
>
> Sans votre ardeur d'un Vulcain excuser,
> Sans la beauté d'Adonis accuser,
> Pourra, s'il veut, plus vous rendre amoureuses :
>
> En ayant moins que moi d'occasion,
> Et plus d'étrange et forte passion.
> Et gardez-vous d'être plus malheureuses.
> (L. LABE, *Œuvres*, p. 208, v. 1-14)

[129] *Ibid.*, p. 177, v. 13-14. Traduction de Jean-Claude Zancarini.
[130] Pour la fonction des références à ce groupe de femmes dans l'œuvre de Louise Labé, voir RIGOLOT François, « Louise Labé et les 'Dames Lionnoises' : Les Ambiguïtés de la Censure » in Lawrence D. Kritzman (dir.), *Le Signe et le Texte : Études sur l'écriture au XVI^e siècle en France*, Lexington, French Forum Publishers, 1990, p. 13-26.

Bibliographie

Sources primaires

LABE Louise, *Œuvres*, Michèle Clément, Michel Jourde (éd.), Paris, Flammarion, 2022.

OVIDE, *Les Métamorphoses,* Jean-Pierre Néraudau (éd.), Georges Lafaye (trad.), Paris, Gallimard, 2006.

PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, Marco Santagata (éd.), Milan, Mondadori, 2001.

PETRARQUE, *Le Chansonnier*, Pierre Blanc (éd. et trad.), Paris, Classiques Garnier, 2020.

SILVIUS Symon, *Le commentaire de Marsille Ficin, Florentin : sur le Banquet d'amour de Platon*, Stephen Murphy (éd.), Paris, Honoré Champion, 2004.

Sources secondaires

BUDINI Paolo, *Louise Labé poétesse lyonnaise. Essais, études, épreuves de lecture*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2017.

CLEMENT Michèle, INCARDONA Janine (dir.), *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

DEBROSSE Anne, « La réception des poétesses grecques, ou les affabulations de 'l'imagination combleuse' » in *Anabases,* vol. 21, 2015, p. 253-262.

DEBROSSE Anne, *La Souvenance et le Désir. La réception des poétesses grecques*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

DEJEAN Joan, *Sapho. Les Fictions du Désir : 1546-1937*, François Lecercle (trad.), Paris, Hachette, 1994.

DONALDSON-EVANS Lance K., *Love's Fatal Glance. A Study of Eye Imagery in the Poets of the École Lyonnaise*, Lafayette, University Mississippi Romance Monographs, 1980.

FRECCERO Carla, « Ovidian Subjectivities in Early Modern Lyric: Identification and Desire in Petrarch and Louise Labé » in Goran Stanivukovic (dir.), *Ovid and the Renaissance Body*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 21-37.

GOLD Barbara K., LIVELEY Genevieve*, A Guide to Latin Elegy and Lyric*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2021.

JONDORF Gillian, « Petrarchan Variations in Pernette du Guillet and Louise Labé » in *The Modern Language Review*, vol. 71, n°4, 1976, p. 766-778.

JONES Ann Rosalind, « Assimilation with a Difference: Renaissance Women Poets and Literary Influence » in *Yale French Studies*, vol. 62, 1981, p. 135-153.

JONES Ann Rosalind, *The Currency of Eros. Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

KUSHNER Eva, « Aspects du pétrarquisme » in Eva Kushner (dir.), *L'Époque de la Renaissance (1400-1600) : Tome III : Maturations et mutations (1520-1560)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2011, p. 331-338.

LAUSTER Jörg, *Die Erlösungslehre Marsilio Ficinos: Theologiegeschichtliche Aspekte des Renaissanceplatonismus,* Berlin/New York, De Gruyter, 1998.

LE CADET Nicolas, « L'œil et la flèche : variations sur l'*innamoramento* dans les *Œuvres* de Louise Labé » in Emmanuel Buron (dir.), *Lire les* Œuvres *de Louise Labé*, 2024. URL : http://www.fabula.org/colloques/document11690.php, page consultée le 3 mars 2025.

LESKO BAKER Deborah, « Louise Labé's Conditional Imperatives: Subversion and Transcendence of the Petrarchan Tradition » in *Sixteenth Century Journal*, vol. 21, n°4, 1990, p. 523-541.

LESKO BAKER Deborah, *The Subject of Desire. Petrarchan Poetics and the Female Voice in Louise Labé*, West Lafayette, Purdue University Press, 1996.

LESKO BAKER Deborah, « The Goddess Re-described: Louise Labé's 'Diana' and its Intertexts » in *Early Modern Women*, vol. 8, 2013, p. 149-180.

LESKO BAKER Deborah, « Diane re-cadrée. Intertextualité du sonnet 19 de Louise Labé » in Todd W. Reeser, David Laguardia (dir.) *Théories critiques et littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Lawrence Kritzman*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 381-406.

LIONETTO Adeline, « Chanter le désir demeuré désir. Louise Labé sur les traces de Gaspara Stampa », dans *Op. Cit. Revue des littératures et des arts*, vol. 25, 2023.

MARTIN Daniel, *Signe(s) d'Amante. L'agencement des Evvres de Louïze Labé Lionnoize*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « Les marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé » in Guy Demerson (dir.) *Louise Labé, les voix du lyrisme*, Saint-Étienne/Paris, Publications de l'Université de Saint-Étienne/Éditions du CNRS, 1990, p. 189-205.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « Quand Laure répond à Pétrarque, ou une parole qui n'est pas celle d'Écho » in Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Maria Santi (dir.), *'L'Una et l'altra chiave'. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo. Atti del Convegno internazionale di Zurigo*, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 193-211.

MEIER Franziska, « 'Una giovane a paro a paro'. La redécouverte de Sappho en Italie dans les années 1350 » in Diane Cuny, Sabrina Ferrara, Bernard Pouderon (dir.), *Les femmes illustres de l'Antiquité grecque au miroir des modernes (XIVe-XVIe siècle)*, Paris, Beauchesne, 2020, p. 301-320.

MÜLLER Catherine M., « Les femmes et le pétrarquisme en France : Quelques pistes de réflexion » in Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Maria Santi (dir.), *'L'Una et l'altra chiave'. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo. Atti del Convegno internazionale di Zurigo*, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 173-178.

NARDONE Jean-Luc, *Pétrarque et le pétrarquisme,* Paris, PUF, 1998.

PELIZZARI Carla, *Gaspara Stampa e Louise Labé: La poesia femminile in Italia e in Francia nel Rinascimento*, Torino, L'Harmattan Italia, 2008.

READ Kirk D., « Poolside Transformations. Diana and Actaeon Revisited by French Renaissance Women Lyricists » in Anne R. Larsen, Colette H. Winn (dir.), *Renaissance Women Writers: French Texts/American Contexts*, Detroit, Wayne State University Press, 1994, p. 38-54.

RIEU Josiane et LESTRINGANT Frank, « Poésie, philosophie et culture de cour » in Franck Lestringant, Josiane Rieu, Alexandre Tarrete (dir.), *Littérature française du xvie siècle*, Paris, PUF, 2000, p. 137-154.

RIEU Josiane, « La Renaissance lyonnaise » in Franck Lestringant, Josiane Rieu, Alexandre Tarrete (dir.), *Littérature française du xvie siècle*, Paris, PUF, 2000, p. 155-168.

RIGOLOT François, « Louise Labé et la redécouverte de Sappho » in *Nouvelle revue du seizième siècle*, vol. 1, 1983, p. 19-31.

RIGOLOT François, « Signature et Signification : Les baisers de Louise Labé » in *The Romantic Review*, vol. 75, 1984, p. 10-24.

RIGOLOT François, « Louise Labé et les 'Dames Lionnoises' : Les Ambiguïtés de la Censure » in Lawrence D. Kritzman (dir.), *Le Signe et le Texte : Études sur l'écriture au xvie siècle en France*, Lexington, French Forum Publishers, 1990, p. 13-26.

RIGOLOT François, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin,* Paris, Honoré Champion, 1997.

RIGOLOT François, « Quand Ovide devient Sappho : Louise Labé, héroïne de l'héroïde » in Philippe Terrier, Loris Petris, Marie-Jeanne Liengme-Bessire (dir.), *Les Fruits de la saison : Mélanges de littérature des xvie et xviie siècles offerts au Professeur André Gendre*, Genève, Droz, 2000, p. 65-78.

RIGOLOT François, « Et amans et poeta: Female Authorship from Antiquity to the Renaissance » in *The Comparatist*, vol. 36, 2012, p. 248-262.

SANTAGATA Marco, « Introduzione » in PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, Marco Santagata (éd.), Milan, Mondadori, 2001, p. XIII-XCV.

SINKO-DEPIERRIS Djurdja, « Un aspect particulier du pétrarquisme croate au XVI^e siècle : les quatre chansonniers composés en italien » in *Seizième Siècle*, vol. 5, 2009, p. 241-268.

VARTY Kenneth, « Louise Labé and Marsilio Ficino » in *Modern Language Notes,* vol. 71, 1956, p. 508-510.

WEIL Michèle, « Dialogie de Louise Labé » in Guy Demerson (dir.), *Louise Labé, les voix du lyrisme*, Saint-Étienne/Paris, Publications de l'Université de Saint-Étienne/Éditions du CNRS, 1990, p. 161-188.

WILSON Dudley B., « La poésie amoureuse de Louise Labé » in Béatrice Alonso, Éliane Viennot (dir.) *Louise Labé 2005*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 183-195.

YANDELL Cathy, « Louise Labé's Transgression » in Kathleen P. Long (dir.), *High Anxiety. Masculinity in Crisis in Early Modern France*, Kirksville, Truman State University Press, 2002, p. 1-17.

ZANIN Enrica, « Sémiramis. Une héroïne entre féminin et masculin » in Gilbert Schrenck, Anne-Élisabeth Spica, Pascale Thouvenin (dir.), *Héroïsme féminin et femmes illustres (XVI^e-XVII^e siècles) : une représentation sans fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 21-36.

Liberté, dignité et altérité des femmes dans la réécriture du *Guerrin Meschino* d'Andrea da Barberino par Tullia d'Aragona

GUENFOUD-SAIROU Nacéra
Université Sorbonne Nouvelle

Résumé :

L'article propose un itinéraire à travers le *Guerrin Meschino* de Tullia d'Aragona qui chemine de la notion de dignité à celle de liberté des femmes pour arriver à la mise en lumière d'une certaine forme de « retour du refoulé » social. Tullia d'Aragona se détache du texte source d'Andrea da Barberino en opérant des suppressions et des ajouts qui semblent être dictés par le nouveau contexte historique dans lequel évolue l'auteure. Cette actualisation permet une revalorisation des personnages féminins, avec notamment l'apparition du consentement, et une prise en compte du contexte politico-religieux sensible qui semble dicter le choix stratégique de porter une attention particulière aux femmes étrangères. Tullia d'Aragona, en manipulant le texte d'Andrea da Barberino, oriente habilement le lecteur vers une nouvelle vision de la femme et de son rôle dans la société. Celle-ci, plus digne et plus libre, bien que lointaine, semble porter avec elle la critique d'une certaine forme d'hypocrisie de la société italienne du XVI^e^ siècle.

Les décennies centrales du XVI^e^ siècle voient apparaître la plume d'une courtisane, Tullia d'Aragona (1501/1504-1556[131]), qui rédige un long poème épique en octaves, le *Meschino altramente detto il Guerrino,* publié pour la première fois à Venise en 1560[132]. La question de l'attribution de cette œuvre ainsi que celle du texte source[133] ont fait l'objet de discussions plus ou moins

[131] Nous ne connaissons pas avec précision la date ni le lieu de naissance de Tullia d'Aragona. En 1931, Giulio Dolci dans son bref article pour l'*Enciclopedia Italiana Treccani* situait la naissance de Tullia d'Aragona en 1510 tandis que Julia L. Hairston rectifiait en 2020 en faisant remonter la naissance de notre auteure à une date située entre 1501 et 1504. HAIRSTON Julia L., « Tullia d'Aragona » in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97, 2020.

[132] Cette œuvre a semble-t-il été rédigée sur plusieurs années plutôt vers la fin de la vie de Tullia d'Aragona, entre les années 1540 et 1550 selon Julia L. Hairston.

[133] Le doute sur le texte source est notamment dû à la référence faite par l'auteure à un texte espagnol qui aurait été le point de départ de sa réécriture.

étayées que les récents travaux de Julia L. Hairston[134] viennent éclairer en concluant à une réécriture en vers par Tullia d'Aragona du *Guerrin Meschino* d'Andrea da Barberino rédigé en prose au début du XV^e^ siècle[135].

Cette figure de femme lettrée oubliée est depuis quelques années l'objet d'un regain d'intérêt notamment dans le monde anglo-saxon avec une contribution importante de Julia L. Hairston[136]. Tullia d'Aragona est notamment étudiée en tant que figure de femme courtisane lettrée à la fois reconnue et décriée[137], auteure d'un dialogue néoplatonicien sur l'infinité de l'amour[138] et de *Rime*[139]. Sa dernière œuvre, le *Meschino*, fait l'objet d'une redécouverte qui confère une nouvelle dimension à Tullia d'Aragona, en la considérant notamment comme la première femme italienne à écrire une épopée[140], et permet de recontextualiser

---

[134] HAIRSTON Julia L., « L'attribuzione de *Il Meschino, altramente detto il Guerrino* di Tullia d'Aragona, alcuni documenti » in *RR: Roma nel Rinascimento*, 2018, p. 419-439. Julia L. Hairston évoque notamment la position d'Enrico Celani (1891) qui se montre sceptique quant à l'attribution de plusieurs œuvres à Tullia d'Aragona.

[135] BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino. Edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina*, Mauro Cursietti (éd.), Roma-Padova, Antenore, 2005.

[136] HAIRSTON Julia L., « Tullia d'Aragona »*, op. cit.* ; HAIRSTON Julia L., « L'attribuzione de *Il Meschino* », *op. cit.*, p. 419-439 ; HAIRSTON Julia L., « 'Di diversi a lei': l'antologia corale di Tullia d'Aragona. » in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenza in prosa e in versi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, p. 173–184. À noter également une nouvelle édition bilingue (italien/anglais) du *Guerrin meschino* : ARAGONA Tullia (d'), *The Wretch, Otherwise Known as Guerrino. A Bilingual Edition*, Julia L. Hairston, John C. McLucas (éd.), Toronto, Iter Press, 2025. Cette édition ayant été publiée de façon quasi concomitante avec le présent numéro, nous le citons à partir des épreuves qui nous ont gentiment été fournies par Julia L. Hairston et ne pourrons en préciser la pagination. Nous signalons également les travaux suivants : ALLAIRE Gloria, « Tullia d'Aragona's *Il Meschino altramente detto il Guerino* as Key to a Reappraisal of Her Work » in *Quaderni d'Italianistica*, vol. 16, n°1, 1995, p. 33-50 ; CORSALINI Giulia, « Guerrino nel regno delle sibille. Tullia d'Aragona e il romanzo di Andrea da Barberino » in *Sinestesieonline*, n°13, 2014, p. 1-12 ; COX Virginia, *Womens' Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 2008 ; COX Virginia, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 2011 ; COX Virginia (dir.), *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 2013.

[137] « Tullia d'Aragona était l'une des cortigiane oneste, ou « courtisanes respectables », les plus célèbres de l'Italie du XVI^e^ siècle » (*Tullia d'Aragona was one of the most famous of sixteenth century Italy's cortigiane oneste or 'respectable courtisans'*), MCLUCAS John C., « Renaissance Carolingian: Tullia d'Aragona's *Il Meschino, altramente detto il Guerrino* » in *Olifant* (New Series), vol. 25, n°1/2, 2006, p. 313-320. Parmi ses admirateurs, nous pouvons citer le cardinal Hippolyte de Médicis, Giulio Camillo, Bernardo Tasso et Jacopo Nardi ; pour ses détracteurs Julia L. Hairston cite en particulier Pierre l'Arétin. Voir HAIRSTON Julia L., « Tullia d'Aragona »*, op. cit*. Les traductions de l'anglais et de l'italien sont nôtres.

[138] ARAGONA Tullia (d'), *Dialogo della infinità d'amore* in Antes Monika, *Tullia d'Aragona. Cortigiana e filosofa*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2011 ; le *Dialogo* a été publié pour la première fois à Venise en 1547 par Gabriele Giolito de' Ferrari. Nous signalons la traduction française du dialogue réalisée par Yves Hersant, dans l'édition *De l'infinité d'amour*, Paris, Rivages, 1997.

[139] ARAGONA Tullia (d'), *Rime della signora Tullia d'Aragona, et di diversi a lei di novo ristampate et in più luoghi corrette*, Vinegia, de Ferrari, 1549. Les *Rime* ont été publiées pour la première fois à Venise en 1547 par Gabriele Giolito de' Ferrari.

[140] HAIRSTON Julia L., « Néanmoins, avec cette édition et cette traduction, nous espérons offrir aussi bien aux étudiants qu'aux chercheurs l'opportunité de connaître et d'apprécier ce poème, qui apparaît comme étant le premier poème épique écrit par une femme, une réalisation exceptionnelle par une écrivaine qui a traversé et affronté les défis et les tribulations de l'Italie du XVI^e^ siècle » (*Nevertheless, with this edition and translation we hope to provide students and scholars alike the opportunity to get to know and appreciate this poem, which figures as the first epic authored by a woman, an exceptional achievement by a writer*

l'aventure humaine et littéraire de cette femme de la Renaissance dans une Europe en proie à de nombreux troubles[141].

L'écriture du *Meschino* présente une double perspective de « genres » ; en effet, s'agissant de la réécriture d'un texte écrit par un homme, cette œuvre voit se télescoper le passage d'un roman en prose vers une épopée chevaleresque en vers et le passage d'une voix masculine à celle d'une femme. Nous pouvons légitimement nous interroger sur les aspects du texte d'Andrea da Barberino sur lesquels Tullia d'Aragona a choisi d'intervenir et ainsi tenter de vérifier si la vision d'une femme, dans un genre littéraire chevaleresque, jusque-là masculin, apporte des éléments nouveaux. C'est donc naturellement que nous avons fait le choix de centrer le présent travail sur le regard que pose Tullia d'Aragona sur les personnages de femmes en général et à l'aube de la Contre-Réforme catholique associée à la menace ottomane, sur les « étrangères » en particulier. L'Ailleurs représenté par ces dernières pourrait-il, sous la plume de Tullia d'Aragona, révéler des aspirations intimes de la société italienne de l'époque ? Nous proposons ainsi pour la présente étude un itinéraire qui cheminera de la notion de dignité à celle de liberté pour enfin arriver à la mise en lumière d'une certaine forme de « retour du refoulé » social[142].

En reprenant le texte d'Andrea da Barberino, Tullia d'Aragona semble vouloir corriger l'image de la femme en lui conférant, par des omissions ou des

---

who traversed and travailed the trials and tribulations of sixteenth-century Italy). HAIRSTON Julia L., extrait de l'introduction à l'édition bilingue.

[141] Le vent de la Réforme protestante ayant déjà soufflé sur l'Europe, Tullia d'Aragona évolue dans un contexte de Contre-Réforme catholique. Rappelons qu'elle écrit son *Meschino* dans les années 1540-1550, soit au début du Concile de Trente (1545-1563). L'époque est également marquée par la menace ottomane aux portes de l'Europe.

[142] Nous faisons le choix d'emprunter cette expression au domaine de la psychologie à l'instar de Sergio Zatti dans ses travaux sur la représentation des personnages musulmans dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse. « Et puisque l'Orient est mentalement intégré dans un décor qui le relie à la Paganité, la religion vaincue par le Christianisme, ces Musulmans deviennent l'allégorie contemporaine de la culture classico-humaniste vaincue par l'impérialisme de l'Église tridentine : il n'y a pas, comme on peut le voir, une vraie place pour l'« autre », si ce n'est dans la mesure où celui-ci est travestissement du soi, peut-être d'un soi nié, vaincu et finalement refoulé. » (*E poiché l'Oriente viene mentalmente incorporato in uno scenario che lo collega alla Paganità, la religione sconfitta dal Cristianesimo, quegli Islamici divengono l'allegoria contemporanea della cultura classica-umanistica sconfitta dall'imperialismo della Chiesa tridentina: un vero posto per l'«altro», come si vede, non c'è, se non nella misura in cui è un travestimento del sé, magari di un sé negato, sconfitto, e infine rimosso.*), ZATTI Sergio, « Dalla parte di Satana » in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, Pacini Fazi, 1988, p. 160.

ajouts, une dignité dont elle est privée dans le texte d'origine. En effet, tout en s'attachant à rester très proche du récit de départ[143], Tullia d'Aragona s'en éloigne en plusieurs endroits en décidant par exemple de ne pas retranscrire les remarques misogynes sur la méfiance à l'égard de la parole des femmes. Citons l'exemple d'Alessandro, fils de l'empereur de Constantinople. Ce dernier souhaite garder le secret de l'identité du chevalier inconnu qui participe brillamment au tournoi[144] et, pour ce faire, n'a aucune intention de le révéler à sa sœur, Elisena :

> Disse Alessandro: «Lascia fare a mme», e partissi da llei. E fra ssé medesimo andava Allessandro dicendo: «Dio me ne guardi ch'io il dica a Elisena! Così lo potre' io dire a uno trombetto che ll'andasse bandendo come dirlo a una femmina!» (A. DA BARBERINO, Il Guerrin meschino p. 35)
>
> Alessandro dit : « Laisse-moi faire », et il s'éloigna d'elle. Et dans son for intérieur, Alessandro se disait : « Que Dieu me garde de le dire à Elisena ! Autant le dire à un trompette qui l'annoncerait publiquement que de le dire à une femme ! »
>
> «Lassa la cura a me – disse 'l fratello
> – ch'io n'ho forse di te molto fretta».
> Dicea questo tra sé, poi come uccello
> si move o d'arco veloce saetta
> (T. D'ARAGONA, *Il Meschino*, chant 3, st. 32, v. 1-4)
>
> « Laisse-moi m'en occuper – dit son frère
> – car j'en ai sûrement bien plus envie que toi ».
> Il disait cela en son for intérieur, puis tel un oiseau
> il se meut, ou la rapide flèche de l'arc.

[143] Fils du chevalier Milone, seigneur de Taranto, et de Fenisia, princesse musulmane de Durrës en Albanie, Guerrino n'est qu'un nourrisson lorsqu'il est séparé de sa famille et vendu comme esclave par des pirates à un marchand byzantin de Constantinople, Epidonio. L'épouse de ce dernier baptise l'enfant et lui attribue le sobriquet de « Meschino » en raison de sa condition misérable. Une série d'aventures l'amène à être repéré et apprécié par Alessandro, fils de l'Empereur grec. Débute alors une véritable quête identitaire à la recherche de ses origines et de ses parents, qui le mène dans diverses parties de l'Europe, de la Turquie, de l'Afrique, de l'Inde jusqu'au Purgatoire et en Enfer. Son périple prend fin avec la découverte de ses origines, la libération de ses parents des geôles de Durrës, le mariage avec Antinisca, princesse perse convertie par amour, et enfin sa retraite à Taranto, dernière étape avant sa mort. L'édition de 1560 s'ouvre sur les éléments suivants : « Meschino, aussi appelé Guerrino, composé en *ottava rima* par *sig*. Tullia d'ARAGONA. Dans lequel l'on peut voir et en apprendre sur les parties de presque l'ensemble de la circonférence de la terre. » (*Il Meschino, altramente detto Il Guerrino, fatto in ottava rima dalla sig. Tullia d'ARAGONA. Nel quale si veggono et intendono le parti di quasi tutto il circuito della terra*.). ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino, altramente detto il Guerrino. Fatto in ottava rima dalla signora Tullia d'ARAGONA*, Venetia, Gio. Battista et Melchior Sessa, 1560, p. 1.

[144] Guerrino participe anonymement au tournoi organisé par l'Empereur qui est réservé aux « *baroni* ». En effet, ignorant l'identité de ses parents et son rang social, Guerrino ne peut participer officiellement à ce tournoi.

Dans l'exemple suivant, Guerrino s'adresse à la future reine de Media qui veut comprendre pourquoi celui-ci s'est permis de frapper le bouffon du palais et en profite pour faire une remarque sur l'importance de se défendre de la langue des femmes :

> Disse el Meschino: «Madonna, tre cose di mie dì ho udito dire: l'una si è ch'egli è grande prudenzia a gastigare el pazzo; la seconda si è ch'egli è grande senno a comportare el vecchio; la terza ch'egli è grande fortezza a rrafrenare la lingua della femmina mal parlante. E però el pazzo con le busse s'affrena e altrimenti no. » (A. DA BARBERINO, Il Guerrino Meschino, p. 96)

> Meschino dit : « Madame, j'ai de mon temps entendu dire trois choses : la première est qu'il est très prudent de châtier le fou ; la seconde est qu'il est très sage de supporter le vieillard ; la troisième qu'il est très avisé de refréner la langue de la femme médisante. Et ainsi le fou est freiné par les coups et pas autrement. »

> Se 'l pazzo con le busse si raffrena,
> né altra via ci fia miglior che questa,
> era obbligato a rompergli la schiena
> adunque l'opra mia fu troppo onesta
> a non toccarlo con le mani appena
> (T. D'ARAGONA, *Il Meschino*, chant 9, st. 13, v. 1-5)

> Si le fou par les coups est freiné,
> et il n'y a aucun autre moyen meilleur que celui-ci,
> il était nécessaire de lui rompre l'échine
> j'ai donc œuvré trop noblement
> en ne le touchant des mains qu'à peine.

L'occultation de ce topos de la femme « mauvaise langue » s'accompagne sous la plume de Tullia d'Aragona de l'atténuation d'un autre topos littéraire chevaleresque, celui de la femme éplorée et fragile. La rencontre entre Guerrino et Antinisca, princesse perse orpheline qui se convertira au christianisme par amour, nous offre divers niveaux de lecture. Chez Andrea da Barberino, cette jeune princesse venue à La Mecque demander l'aide du sultan[145] est avant tout caractérisée par ses larmes et ses sanglots : « à chaudes larmes […] elle pleurait tant qu'elle ne pouvait parler » (*con dirotto pianto […] sì grande il pianto ch'ella*

[145] « était / venu depuis peu le sultan, lequel possède / toute la Perse » (*venuto / era il soldan di poco, che possiede / tutta la Persia*), D'ARAGONA Tullia, *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 13, st. 10, v. 1-3. Le sultan est en pèlerinage.

non potea parlare[146]), « elle pleurait sans cesse » (*sempre piagneva*[147]), « verser des larmes » (*lagrimare*[148]), « en pleurant » (*piagnendo*[149]), tandis que chez Tullia d'Aragona Antinisca est juste « affligée » (*dolente*). Notre auteure sèche donc les larmes de la « belle[150] » Antinisca qui apparaît plus digne dans la douleur du deuil et qui, de surcroît, est parée de cette noblesse non perceptible dans le texte de départ : « pleine de grâce » (*maniere oneste*[151]), « d'une très grande noblesse » (*di somma gentilezza*[152]). Sous la plume de Tullia d'Aragona, Antinisca est revêtue d'une plus grande légitimité dans son rôle de régente de Persépolis pendant les dix années d'attente du retour de Guerrino[153]. Le cas d'une autre femme régente dans notre épopée interpelle par la différence de traitement que lui réserve Tullia d'Aragona ; en effet, quand Andrea da Barberino nous dresse un portrait plutôt léger d'Amidan, héritière du trône de Media[154], Tullia d'Aragona nous présente une femme plus forte et autoritaire. Chez le premier, Amidan est la « dame de Media » (*donna di Media*[155]) tandis que pour la seconde il s'agit plus explicitement de la « nouvelle reine » (*nova regina*[156]). Lors de l'épisode du bouffon frappé par Guerrino évoqué plus haut, la première réaction d'Amidan est le rire, là où Tullia d'Aragona fait le choix d'intercaler avant ce rire une première réaction rappelant le haut rang de ce personnage féminin : « Tu seras donc puni » (*Tu sarai anco punito*[157]). Cette menace de la punition prononcée par la reine de Media confère au personnage une dignité accrue, dignité par ailleurs accentuée par la réécriture d'un paragraphe où Guerrino s'insurge contre un capitaine de guerre qui déroge à son rôle en demandant conseil à la femme qu'il

---

[146] BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, *op. cit.*, p. 176.
[147] *Ibid.*, p. 178.
[148] *Ibid.*, p. 210.
[149] *Ibid.*, p. 211.
[150] Les deux auteurs évoquent la beauté de la jeune Antinisca : « bella » chez Andrea da Barberino (*ibid.*, p. 176) ; « beauté de son visage » (*beltà del viso*) chez Tullia d'Aragona (*Il Meschino*, *op. cit.*, chant 13, st. 73).
[151] ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 13, st. 73, v. 8.
[152] *Ibid.*, chant 14, st. 16, v. 2.
[153] « Et Lionetto […] / il m'encercle de son camp / pour cette raison, et veut voir/ ma cité et mon honneur totalement détruits » (*E Lionetto […] / et il campo mi tiene / intorno per quel conto, e vuole al tutto / la mia città e l'onor mio distrutto). Ibid.*, chant 32, st. 78, v. 3-8.
[154] Amidan se présente elle-même en ces termes : « héritière du royaume il [Calidocor] vient m'assiéger, car je suis une vile et fragile femme » (*reda del reame egli [Calidocor] mi viene a porre l'assedio, perch'io sono vile femminella*). BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, *op. cit.*, p. 97.
[155] *Ibid.*, p. 95.
[156] ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 9, st. 4, v. 4. Notons que le prénom Amidan est absent chez Tullia d'Aragona.
[157] *Ibid.*, chant 9, st. 12, v. 4.

est censé conseiller et défendre. Ce passage où Andrea da Barberino souligne l'entorse faite au code chevaleresque et courtois semble ne pas convenir à Tullia d'Aragona qui décide de le modifier pour en gommer la nature sexiste[158] :

> […] giunse dinanzi da llei un suo capitano di guerra […] e disse: «Donna, e' viene Calidocor e l'alfamech a porre lo campo. Che comandi tu che nnoi facciamo?». Ed ella rispose: «Che voi guardiate bene la città!». Allora el Meschino acceso d'ardimento disse: «Madonna, comandate che vegnano con meco alla battaglia, ché questo vostro capitano mi pare uomo dappoco a vvenire a ddomandare una damigella quello ch'egli abbia a ffare, ed è capitano di gente d'arme! Ov'egli doverebbe la pulzelletta avere confortata e dettole: «Non avere paura, che noi difenderemo francamente la città e 'l reame!». (A. DA BARBERINO, *Il Guerrin Meschino*, p. 97-98)

> […] arriva devant elle l'un de ses capitaines de guerre […] et dit : « Madame, Calidocor arrive avec l'alfamech[159] pour installer leur camp. Que nous commandes-tu de faire ? ». Et elle répondit : « Que vous gardiez bien la cité ! ». Alors Meschino emporté par son ardeur dit : « Madame, commandez qu'ils viennent avec moi au combat, car ce capitaine me semble être un homme de bien peu de valeur à venir demander à une demoiselle ce qu'il doit faire, et il est capitaine de gens d'armes ! » Là où il aurait dû rassurer la jeune pucelle et lui dire : « N'aie pas peur, car nous défendrons avec ardeur la cité et le royaume ! ».

> in questo quivi arriva il generale
> capitan de la terra e le dà nova
> che 'l campo presso a la città si trova.
> «Dimmi, reina, quel che vuoi ch'io faccia».
> Diss'ella: «Attendi a guardar ben la terra»
> e per timor si scolorisce in faccia,
> che non era usa a vedersi far guerra;
> il capitano non sa che si faccia
> perché 'l crudo timor anco lui serra;
> il Meschin lietamente la conforta,
> che per timor la vede meza morta.
> «Mi meraviglio ben di voi, signora –
> dice egli – e di chi fa tai capitani.
> Costui per gran viltà dat'ha pur ora
> voi e la terra a gli aversari in mani,
> lo stil de i capitan gli altri rincora,
> e costui gli avilisce e ne gli strani

[158] *Ibid.*, chant 9, st. 20-21.

[159] Sur cette figure de l'alfamech notons avec Julia L.°Hairston, note 8 du chant 8 : « L'alfamech est le second aux commandes après le roi » (*The Alfamecche is the second in command after the king*) ; le « titre donné à l'un des premiers ministres du Roi » (*titolo dato ad uno de' primi ministri del Re*) dans FERRARIO Giulio, *Storia ed analisi degli antichi romanzi*, Milano, 1828, p. 332.

casi dimanda a chi dovria consiglio
dar egli, e cercar trarvi di periglio».
(T. D'ARAGONA, *Il Meschino*, chant 9, st. 19-21)

à ce moment-là arrive le capitaine
général du territoire et lui annonce
que le camp se trouve proche de la cité.
« Dis-moi, ma reine, ce que tu veux que je fasse ».
Elle dit : « Fais en sorte de bien protéger notre terre »
et, de peur, son visage pâlit,
non habituée qu'elle était à se voir en guerre ;
le capitaine ne sait que faire,
car la crainte cruelle l'étreint lui aussi ;
Meschino tout en souriant la console,
la voyant, de peur, à demi-morte.
« Je suis très surpris de vous, madame –
dit-il – et de celui qui fait office de capitaine.
Celui-ci par sa grande lâcheté vous a déjà livrées
la cité et vous aux mains de vos ennemis,
le style d'un capitaine devrait enhardir les autres,
et celui-ci les décourage et, dans des situations
inhabituelles, demande conseil à ceux à qui il devrait
en donner et tenter de sauver du péril ».

Julia L. Hairston note à ce propos que le nouveau contexte historique dans lequel évolue Tullia d'Aragona a connu de nombreuses femmes à la tête d'États en Italie : « Naturellement, le XV^e^ et le XVI^e^ siècles en Italie ont vu de nombreuses femmes diriger des États, surtout en tant que régentes. Caterina Corner, Veronica Gambara et Caterina Sforza, entre autres, en sont des exemples célèbres » (*Naturally, the fifteenth and sixteenth centuries in Italy had seen numerous women who ruled states, usually as regents. Famous examples include Caterina Corner, Veronica Gambara, and Caterina Sforza, among others*[160]). Cette réalité historique explique probablement en partie le choix de notre auteure pour une forme d'actualisation du texte.

Une autre retouche opérée par Tullia d'Aragona se retrouve dans l'apparition de Rampilla, sœur du roi Validoro d'Égypte, qu'Andrea da Barberino présente avec « des yeux rouges qui semblaient de feu » (*occhi rossi che parevano di fuoco*[161]). Tullia d'Aragona, quant à elle, souligne davantage le

[160] ARAGONA Tullia (d'), *The Wretch, Otherwise Known as Guerrino*, *op. cit.*, note 7 du chant 9.
[161] BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, *op. cit.*, p. 324.

regard de cette princesse devenue « audacieuse » (*ardita*[162]) en le qualifiant de « regard fier aux yeux rouges » (*guardatura / fiera con occhi rossi*[163]). Lors de l'épisode de l'ivresse de Validoro, l'inversion du mouvement que propose Tullia d'Aragona est révélatrice d'un changement de paradigme ; chez Andrea da Barberino, Rampilla fuit le geste incestueux de son frère, « elle recula » (*fecesi indietro*[164]), alors qu'elle se montrera bien plus offensive avec Tullia d'Aragona, « elle le repoussa loin d'elle » (*spinselo ella da se*[165]). L'ardeur qui caractérise la nouvelle Rampilla la poussera à prononcer les mots de la mise à mort du roi : « elle […] / fit couper sa tête et ordonna / qu'ils la portent à Artilafo comme preuve » (*ella […] / fegli tagliar la testa egli e la diede / ch'ad Artilafo la portar per fede*[166]) ; là où la première Rampilla n'était que spectatrice muette de la décapitation de son frère : « ils lui coupèrent la tête » (*gli tagliarono la testa*[167]).

La lecture parallèle des deux textes a permis de mettre en évidence un autre épisode intéressant pour notre réflexion. Lors de sa traversée de l'Égypte, Guerrino découvre en effet un aspect surprenant du comportement des lions : ces derniers ne s'attaqueraient pas aux femmes et les fuiraient. Les explications données par nos deux auteurs offrent des points de vue différents :

> Ed io domandai perché fugge el lione dinanzi alla femina e volgonsi all'uomo. Rispuosono [i pastori]: «El lione fugge per vergogna di combattere con sì vile cosa com'è la femina: per questo puoi comprendere la franchezza del lione e del senno dell'animale». Ancora mi dissono che certi lioncelli giovinetti s'erano alcuna volta veduti volgere alle donne, e cche ' lioni grandi li avieno morsi e fattogli fuggire perch'e' non si volgessono a così fragile cosa quant'è la femina tra lla umana natura. (A. DA BARBERINO, Il Guerrin Meschino, p. 288-289.)

> Et je demandai pourquoi le lion fuit devant une femme et se dirige vers l'homme. Ils [les bergers] répondirent : « Le lion fuit par honte de combattre contre une chose aussi vile que la femme : grâce à cela on peut observer la loyauté du lion et la sagesse de l'animal ». Ils me dirent aussi que l'on avait vu quelques fois certains jeunes lionceaux se diriger

[162] ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 23, st. 43, v. 7.
[163] *Ibid.*, chant 23, st. 47, v. 5-6.
[164] BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, *op. cit.*, p. 325.
[165] ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 23, st. 62.
[166] *Ibid.*, chant 23, st. 64.
[167] BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, *op. cit.*, p. 352.

vers des femmes, et que les lions adultes les avaient mordu et fait fuir pour qu'ils ne se dirigent pas vers une chose aussi fragile parmi les humains que la femme.

Da gran frotte assaliti di leoni,
né per fuggir sarebbero campati
da i fieri morsi loro e da gli unghioni
perch'erano in amore, e infuriati;
ma da le donne ch'a simil cagioni
i pastor seco tran fur rifrenati:
fuggonsi da le donne gli animali,
né fanno mai di nuocer lor segnali.
L'invitto animo lor, la virtù casta
gli fa temer di vincer cosa vile,
sì che la donna a rifrenargli basta,
che natura lor par molle et umile,
e perché l'ordin tra lor non si guasta,
per tener saldo l'onorato stile,
s'alcun lor leoncin pur cerca opporsi,
caccianlo al bosco con graffi e co i morsi.
(T. D'ARAGONA, *Il Meschino,* chant 21, st. 34-35)

Assaillis par de grandes hordes de lions,
et même en fuyant ils n'auraient pu survivre
à leurs féroces morsures ni à leurs griffes,
car ils étaient en rut, et déchaînés ;
mais par les femmes, que pour de telles situations
les bergers emmènent avec eux, ils furent refrénés :
ces animaux fuient devant les femmes,
et ne montrent aucun signe de menace à leur égard.
Leur force d'âme, leur chaste courage
leur font craindre de vaincre une chose vile,
si bien que la femme suffit à les freiner,
laquelle par nature leur semble douce et humble,
et afin que leur ordre ne soit troublé,
et afin de maintenir solidement leurs mœurs honorables,
si l'un de leurs lionceaux cherche encore à se battre,
ils le chassent dans le bois à coup de griffes et de crocs.

Tandis qu'Andrea da Barberino met en relief la faiblesse de la femme en la qualifiant d' « une chose aussi vile que la femme » (*si vile cosa com'è la femina*) et en répétant son propos avec une *variatio*, « une chose aussi fragile que la femme » (*così fragile cosa quant'è la femina*), Tullia d'Aragona reprend certes l'adjectif « *vile* », mais atténue le caractère fragile de la femme en employant le

verbe « *par* » et, surtout, insiste davantage sur la valeur du lion en plaçant par exemple « *L'invitto animo lor, la virtù casta* » en début d'octave.

La revalorisation de la femme chez Tullia d'Aragona passe aussi par un nouveau regard porté sur l'homme. En effet, ce dernier devient plus délicat et affectueux vis-à-vis de la femme aimée. Lors de l'épisode de la rencontre entre Fenisia et Milone, futurs parents de Guerrino, le Seigneur de Taranto ne se prive pas de gestes de tendresse :

> piglia licentia di baciarla in bocca,
> per gran dolcezza ch'al cor gli trabocca.
> Quanto dolce d'Amor lo stral potente
> fosse a sentir, provò la donna allotta
> (T. D'ARAGONA, *Il Meschino*, chant 1, st. 69-70)

> il prit la liberté de l'embrasser sur la bouche,
> poussé par la grande douceur qui débordait de son cœur.
> Combien la puissante flèche d'Amour
> était douce, la jeune femme en fit alors l'expérience

Cette dimension de l'amour semble absente chez Andrea da Barberino et le portrait de Milone est moins nuancé :

> E in quello die che Millon prese Durazzo, fue trovata in sul palagio maggiore una sorella di Madar e di Napar molto bella, come di sopra è detto, chiamata Finisia, d'età di xv anni, la quale Millon prese per sua donna. E non fue meno allegro della presa di lei che della presa città di Durazzo. (A. DA BARBERINO, *Il Guerrin Meschino*, p. 16)

> Et ce jour où Milone prit Durrës, l'on trouva dans le grand palais une sœur de Madar et de Napar très belle, comme dit plus haut, prénommée Finisia, âgée de 15 ans, que Milone prit pour épouse. Et il fut non moins heureux de cette prise que de celle de la ville de Durrës.

Avec cette dernière comparaison, « Et il fut non moins heureux de cette prise que de celle de la ville de Durrës » (*E non fue meno allegro della presa di lei che della presa città di Durazzo*), la rencontre amoureuse avec la femme, dénuée de toute tendresse, s'apparente à une conquête militaire.

L'attitude de Guerrino est à ce propos plus remarquable ; en effet, qu'il s'agisse de la première rencontre avec Antinisca ou de leurs retrouvailles dix années plus

tard, l'homme amoureux chez Tullia d'Aragona est plus sensible et affectueux que celui de son prédécesseur. De simple « amoureux » (*innamorato*), Guerrino voit son amour pour Antinisca développé, « elle était toujours gravée dans son cœur / […] /, car il aimait sa dame d'un fervent amour » (*havevala nel cor sempre scolpita / […] / che di fervente amor la donna amava*[168]). Tullia d'Aragona dessine ainsi un homme nouveau qui attribue à la femme une place plus importante, un homme capable de s'émouvoir jusqu'aux larmes face au désespoir de l'être aimé comme au chant 32 : « Ainsi, tête baissée, l'inconsolable / pleurait amèrement sur son sort, / sous son casque Guerrino aussi pleurait, / de chagrin » (*Così la sconsolata a capo chino / piangeva amaramente la sua sorte, / dentr'a l'elmo piangeva anche Guerrino, / per tenerezza*[169]). Les retrouvailles finales chez Andrea da Barberino sont marquées par une Antinisca qui se jette au cou de Guerrino sans commentaire sur l'attitude de ce dernier[170] ; ce même épisode est développé par Tullia d'Aragona pour nous présenter un tableau plus tendre de ce couple, joue contre joue : « En le serrant sans relâche dans ses bras / et joignant son visage au sien » (*Tenendolo abbracciato tuttavolta / e congiunto 'l suo viso al volto d'esso*[171]*.*

Ces éléments repérés ne sont finalement pas étonnants si l'on considère avec Monika Antes, à propos de *Della infinità di amore*, que « l'égalité entre les sexes est une constante tout au long de son dialogue » (*l'uguaglianza tra i sessi è una costante di tutto il suo dialogo*[172]). L'égalité entre homme et femme y occupe en effet une place importante. Ce chemin vers la parité, que semble tracer Tullia d'Aragona dans le *Meschino* grâce à l'élévation de l'image de la femme que nous avons pu voir à l'œuvre avec la notion de dignité, se poursuit avec une forme d'émancipation féminine.

[168] ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 14, st. 80, v. 1 ; v. 4.
[169] *Ibid.*, chant 32, st. 79, v. 1-4.
[170] « elle se jeta à son cou » (*se gli gittò al collo),* BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, *op. cit*, p. 508.
[171] ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 32, st. 108.
[172] ANTES Monika, *Tullia d'Aragona, cortigiana e filosofa*, *op. cit.*, p. 82.

Cette liberté, acquise près d'un siècle et demi plus tard dans la réécriture proposée par notre courtisane repentie, passe en premier lieu par la libération concrète de la parole des femmes. En effet, l'une des opérations littéraires notable sous la plume de Tullia d'Aragona est le passage presque systématique au discours direct accompagné par endroits de longs développements absents du texte source. Même si nous observons une amplification relative du discours direct des personnages masculins, cette évolution concerne plus particulièrement les discours des personnages féminins. Un exemple représentatif est celui d'Elisena, fille de l'empereur grec de Constantinople, premier amour de Guerrino qui fait longuement part de ses remords pour ne pas avoir su percevoir immédiatement la valeur de cet hôte. Cette tirade plaintive occupe non moins de trois octaves[173] quand Andrea da Barberino ne lui accorde pas une ligne.

Les femmes s'expriment donc davantage et plus directement. Mais Tullia d'Aragona va plus loin ; en effet, les voix féminines ne sont pas seulement élégiaques et peuvent aussi se révéler critiques. Dès le premier chant, nous pouvons par exemple lire dans les mots de Fenisia une dénonciation de la polygamie absente chez Andrea da Barberino : « je viens à votre foi avec d'autant plus d'intérêt que vous vous contentez d'une seule épouse. // Pour la nôtre il en va autrement, un homme en a autant qu'il lui est possible / […] vos femmes ne subissent pas ces torts » (*vengo a la vostra fé tanto più intenta / quanto d'una sol moglie vi contenta. // La nostra no, che quante un può ne tiene / […] / non ricevon le vostre questi torti*[174]). Plus loin dans le récit, Andrea da Barberino évoquera la pratique polygame des étrangers, musulmans en l'occurrence, lorsque Antinisca se verra confiée aux bons soins de la reine, l'une des deux cents épouses du sultan « selon la coutume sarrasine » (*alla loro usanza saraina*[175]). Tullia d'Aragona traduira cet élément en proposant un commentaire sous forme de litote : « Le sultan avait choisi deux cents femmes / parmi les plus belles pour être ses épouses comme / elles ne lui sont pas interdites par sa loi » (*Havea 'l soldan dugento donne elette / tra le più belle per sue mogli come / da la sua*

[173] ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 4, st. 74-76.
[174] *Ibid.*, chant 1, st. 68-69, 74-76.
[175] BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, *op. cit.*, p. 179.

legge non gli son disdette[176]). En atténuant ainsi cette possibilité en Islam, ces femmes « ne lui sont pas interdites », notre auteure semble être mieux renseignée que son prédécesseur sur les « lois » qui régissent le monde musulman ; il ne s'agit pas en effet d'une « coutume », mais d'une possibilité légale liée aux moyens financiers de l'homme[177]. Dans un passage qui a retenu notre attention, Tullia d'Aragona se présente d'ailleurs comme étant mieux informée que sa source au sujet de la biographie du prophète de l'Islam[178] :

> E narrò lor com'egli fu cristiano,
> e cardinale, e per isdegno preso
> d'un beneficio si fece pagano,
> e per meglio sfogar l'animo acceso,
> si pose a predicare il rito strano,
> che poi da i turchi è stato sempre atteso;
> ma s'egli disse questo di Macone,
> lettore, io n'ho contraria opinione.
> Penso che l'autor che questo scrisse
> male informato fusse di tal fatto
> (T. D'ARAGONA, *Il Meschino* ,chant 21, st. 43-44, v. 1-8 ; 1-2)

> Et il leur raconta qu'il fut chrétien,
> et cardinal, qu'il s'offusqua
> d'un bénéfice et devint païen,
> et pour mieux épancher son esprit enflammé,
> il se mit à prêcher le rite étrange,
> qui ensuite parmi les Turcs a toujours été observé ;
> mais s'il dit cela de Macon,
> lecteur, moi j'en ai une tout autre opinion.
> Je pense que l'auteur qui a écrit cela
> était mal informé sur le sujet

Il s'agit là d'un aspect que Julia L. Hairston développe dans son introduction à l'édition bilingue[179] du *Meschino* de Tullia d'Aragona en concluant en ces termes : « c'est en grande partie (bien que non exclusivement) dans le traitement des questions religieuses que réside l'originalité de ce poème » (*it is to a large degree*

[176] ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 14, st. 17, v. 1-3.
[177] Il s'agit d'une question qui mériterait un développement auquel nous réfléchissons pour la suite de nos travaux.
[178] Une lecture très éclairante sur ce point : ANCONA Alessandro (d'), *La leggenda di Maometto in Occidente*, Milano, Luni, 2017.
[179] Nous remercions chaleureusement Julia L. HAIRSTON de nous avoir permis de consulter son texte en cours de publication au moment de la rédaction du présent travail.

(although not entirely) in matters religious that this poem illustrates its originality[180]).

Le point culminant de cette liberté acquise sous la plume de Tullia d'Aragona se trouve cependant dans une idée totalement absente chez Andrea da Barberino : le consentement de la femme. Au premier chant, après avoir vaincu les Albanais Napar et Madar, frères de Fenisia, Milone se montre réticent à employer la force pour épouser sa prisonnière :

> Per costei, dissi già che Milon era
> mosso per gran desir di conquistarla,
> or se la vede fatta prigioniera,
> né vuol contr' al voler suo pur mirarla […]
> «Al fin che quest'amor qual dite havermi
> cada non so, ma come si proceda
> di poi che voi cercaste in man tenermi
> per forza e che di voi fosse pur preda,
> che poss'io far, senon sempre dolermi
> se contro al mio voler convien ch'io ceda?[…]»
> «A Dio non piaccia, non consenta il cielo
> che contra al tuo voler tal cosa faccia – dicea Milon –
> né ch'io v'offenda un pelo […]»
> (T. D'ARAGONA, *Il Meschino*, chant 1, st. 59, 62, 65)

> À son sujet, je dis déjà que Milone était
> mû par un grand désir de la conquérir,
> ores il la voit faite sienne prisonnière,
> et il ne veut contre sa volonté ne serait-ce que la regarder […]
> « Finalement cet amour que vous dites avoir pour moi
> je ne sais s'il retombera un jour, mais dès lors que cela se passe
> ainsi que vous cherchiez à me retenir
> par la force et que je sois de plus votre proie,
> que puis-je y faire, si ce n'est pour toujours me désoler
> si contre ma volonté il faut que je cède ? […] »
> « Qu'à Dieu ne plaise, que ne consente le ciel
> que contre ta volonté une telle chose je fasse – disait Milone –
> ni que je touche un seul cheveu […] »

Dans cet extrait, l'auteure insiste sur la volonté de Fenisia – « contre sa volonté » (*contr'al voler suo*), « contre ma volonté » (*contro al mio voler*), « contre ta volonté » (*contra al tuo voler*) – même si le verbe « consentir » est attribué à Dieu. Ce même verbe sera cependant employé pour Amidan, reine de Media.

[180] ARAGONA Tullia (d'), *The Wretch, Otherwise Known as Guerrino, op. cit.*

Cette jeune héritière se présente sous un jour nouveau dans les vers de Tullia d'Aragona ; en effet, un ajout intéressant nous informe tout d'abord que la nouvelle reine refuse de se marier :

> rispose l'alfamecche […]
> «[…] il re nostro è morto
> e più d'un per succedergli è risorto.
> Vero è ch'una fanciulla sua figliuola
> v'è che ricade a lei, d'età già tale
> da non restar senza marito sola
> che reggerne così potrebbe male.
> E non vuol anco intendere parola,
> perché 'l più gran signore e liberale
> di questo regno la chiede per moglie
> et ella contradisce a le sue voglie.»
> (T. D'ARAGONA, *Il Meschino*, chant 8, st. 26-28)

> répondit l'alfamech […]
> « […] notre roi est mort
> et plus d'un prétendant à sa succession a surgi.
> Il est vrai qu'il y a une jeune fille, son enfant,
> à qui le royaume revient, déjà en âge
> de ne pas demeurer sans mari, seule,
> ce qui pourrait lui être difficile à endurer.
> Et elle ne veut toujours rien entendre,
> car le plus grand seigneur, le plus généreux,
> de ce royaume lui demande sa main
> et elle s'oppose à ses désirs. »

Ce ne sera qu'après la rencontre avec Guerrino et son compagnon « français » (*francioso*) Branditio que l'idée du mariage sera acceptée. Dans le texte source, après la victoire de Guerrino sur Calidocor[181], notre héros décide sans discussion de l'union d'Amidan et de Branditio : « Il fut rendu hommage à Meschino comme à un roi. Et quand il entra dans le palais, en mémoire de la victoire et de la libération de la cité, il fit marier Amidan à messire Brandis » (*E fue fatto onore al Meschino come a re. E quando entrò nel palagio, per rimembranza della vittoria e della liberazione della città e' fece isposare Amidan a messer Brandis*[182]). La lecture de ce passage fait écho au topos de la femme trophée. Avec Tullia d'Aragona, il en va autrement :

[181] Un baron voisin qui, suite à la mort du roi, décide d'assiéger le palais.
[182] BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, *op. cit.*, p. 107.

Il Meschin come re fu onorato
e giunti a la città gridaron tutti
ch'a la reina fosse il Meschino dato
in pregio di sue opre […]
per marito, […]
ma 'l pensier del Meschin non era quello
[…]
Egli passate le gran feste volse
messer Branditio incoronar del regno,
e fe' che la fanciulla se lo tolse,
scusandosi egli, […]
[…] donde si dolse
la reina et ognun; ma per dar segno
di grand'amor la reina acconsente,
perché 'l francioso era anco assai valente.
(T. D'ARAGONA, *Il Meschino*, chant 9, st. 90-91)

Meschino fut honoré tel un roi
et une fois arrivés dans la cité tous crièrent
que Meschino fût donné à la reine
en récompense de ses exploits […]
pour mari, […],
mais le plan de Meschino était autre
[…]
Les grandes festivités passées, il voulut
faire de messire Branditio la couronne de ce royaume,
et il œuvra pour que la jeune fille le prenne pour époux,
en lui présentant ses excuses, […]
[…] ce dont s'affligea
la reine et chacun ; mais pour prouver
son grand amour la reine consentit,
car le Français aussi était assez vaillant.

Nous observons dans ces vers un renversement avec un Guerrino pressenti pour être « donné à la reine […] pour mari » en guise de récompense pour ses exploits. Guerrino décline cependant cette proposition, absente chez Andrea da Barberino, et s'évertue à faire accepter son compagnon comme futur roi de Media. Pour ce faire, Tullia d'Aragona transfère le pouvoir de décision entre les mains d'Amidan qui fera le choix libre et consenti, « elle consent » (*acconsente*), de « le [prendre] pour époux ». Ainsi, l'adage selon lequel « qui ne dit mot consent » ne semble pas faire partie du répertoire de Tullia d'Aragona.

Avec une certaine dignité recouvrée et une liberté plus affirmée, les femmes se révèlent aussi plus avenantes physiquement sous la plume de Tullia d'Aragona. Il est à noter cependant que ces femmes, Elisena, Amidan, Rampilla ou encore Antinisca, sont des femmes étrangères et lointaines ; aussi, cette distance peut être lue comme un rempart contre la censure ou un vecteur permettant une forme de critique sociale. Nous pensons en effet qu'en nous intéressant à la représentation littéraire de l'altérité civilisationnelle nous pourrions trouver les traces d'un miroir inversé, celui de l'expression de valeurs, d'émotions ou de dimensions de la vie que la culture officielle proscrit. La représentation de l'altérité, principalement musulmane, dans un contexte politico-religieux sensible semble permettre chez Tullia d'Aragona une forme de « retour du refoulé » social, à savoir la réapparition de manière biaisée d'éléments enfouis et rejetés, l'expression travestie d'aspirations réprimées socialement. La période – avec en toile de fond la Réforme protestante, le Sac de Rome et les prémices de la Contre-Réforme catholique[183] – semble dicter ce choix stratégique de notre ex-courtisane.

Dans un chapitre sur l'« évolution historique de la courtisanerie », Monika Antes nous permet d'y voir plus clair : la fin du XV^e^ siècle voit naître la figure de la « courtisane », prostituée *honesta* de la curie romaine, dont l'âge d'or culminera dans les années 1480-1520 : « Les premières difficultés apparaissent seulement après le Sac de Rome de 1527. Les courtisanes pouvaient continuer à faire brillamment carrière – comme c'est le cas de Tullia – mais les appels à réformer l'Église et la morale se faisaient de plus en plus insistants » (*Le prime difficoltà sorgono solo dopo il Sacco di Roma del 1527. Le cortigiane potevano continuare a fare brillantemente carriera – come è il caso di Tullia –, ma gli appelli a rinnovare la Chiesa e la morale si facevano sempre più insistenti*[184]). En 1536, interdiction est faite aux courtisanes de revêtir *l'habito romano* réservé aux dames respectables[185] ; en 1542, un premier couvent accueille des courtisanes

[183] Le temps de l'écriture précède de très peu le Concile de Trente (1545-1563) tandis que la publication, en 1560, a lieu vers la fin de celui-ci.
[184] ANTES Monika, *Tullia d'Aragona, cortigiana e filosofa*, *op. cit.*, p. 20.
[185] Citons l'exemple d'une courtisane devenue femme d'affaires, Lucrezia Galletta dite « la Luparella » (1520/25-1580) qui, s'étant racheté une conduite, avait obtenu le droit de porter *l'habito romano* : « En 1559 elle parvint à obtenir du gouverneur le statut de « donna honesta », avec l'argument que, malgré la vie lascive qu'elle avait menée, elle était désormais de mœurs irrépréhensibles, qu'elle se repentait de ses

repenties (Santa Marta à Rome) ; en juin 1544, à Sienne, Tullia d'Aragona est dénoncée pour avoir porté une *sbernia* interdite aux courtisanes. Elle se défend en mettant en avant sa qualité d'« étrangère et femme mariée » (*forestiera e sposata*[186]) et obtient une issue favorable lors du procès[187].

À Florence, le 19 octobre 1546, le duc Côme Ier de Médicis impose aux courtisanes le port du voile jaune[188] et Tullia d'Aragona est une nouvelle fois accusée de ne pas respecter les lois somptuaires puis en est exemptée en 1547[189]. L'année 1550 marque le début des mesures anti-courtisanes avec l'interdiction d'utiliser les *carrozze*[190], signe extérieur de richesse.

Dans l'adresse aux lecteurs de sa dernière œuvre, le *Meschino*, Tullia d'Aragona affiche une volonté d'offrir aux hommes et aux femmes une œuvre utile en se basant sur un texte « très chaste, pur et chrétien » (*tutto castissimo,*

---

péchés, fréquentait des dames de bonne vertu, se rendait régulièrement à la messe et faisait souvent l'aumône. À G. fut reconnu le droit de jouir de tous les privilèges des dames honnêtes ; n'étant plus assujettie aux lois concernant les prostituées et les femmes de mauvaise vie, elle avait le droit de vêtir « l'habito romano », le vêtement des gentes dames, et pouvait sortir librement en carrosse, ou se montrer en public dans des situations interdites aux courtisanes » (*Nel 1559 riuscì a ottenere dal governatore lo status di «donna honesta», con l'argomento che, nonostante la trascorsa vita lasciva, era ormai di costumi irreprensibili, che si pentiva dei suoi peccati, frequentava donne dabbene, andava regolarmente a messa e faceva spesso l'elemosina. Si riconobbe alla G. il diritto di godere di tutti i privilegi delle donne oneste; non più soggetta alle leggi concernenti le prostitute e le donne di malaffare, aveva il diritto di vestirsi con «l'habito romano», il costume delle gentildonne, e poteva uscire liberamente in cocchio, ovvero mostrarsi in pubblico nei modi proibiti alle cortigiane.*). KURZE RUNTSCHEINER Monica, « Lucrezia Galletta » in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998, en ligne : https://www.treccani.it/enciclopedia/lucrezia-galletta_(Dizionario-Biografico)/.

[186] Le 8 janvier 1544, Tullia d'Aragona avait épousé le Ferrarais Silvestro Guicciardi.

[187] Le juge siennois lui reconnaît un mode de vie respectable : « Ayant entière connaissance et étant clairement informé de l'ensemble des récits sur la vie, les coutumes, l'honneur et la qualité de madame Tullia […] il a été solennellement établi que ladite madame Tullia n'est en aucun cas assujettie au règlement relatif aux prostituées et à tous ceux qui vendent leur corps. Il lui était et lui est donc permis de séjourner et d'habiter à sa convenance en ce lieu de la ville et de choisir des vêtements et des habits à sa guise, tel que cela est permis aux dames respectables et nobles partout » (*In piena conoscenza e chiaramente informato di tutti i racconti sulla vita, i costumi, l'onore e la qualità della signora Tullia […] hanno solennemente stabilito che detta signora Tullia non è in alcun caso soggetta al regolamento relativo alle prostitute e a tutti coloro che vendono il proprio corpo. Le era e le è dunque consentito soggiornare e abitare a discrezione in quel luogo della città e scegliere vestiti e abbigliamenti a suo piacimento, come è consentito a persone e donne rispettabili e nobili ovunque […].*). ANTES Monika, *Tullia d'Aragona cortigiana e filosofa*, *op. cit.*, p. 31.

[188] « […] porter un voile ou un tissu ou un fichu ou tout autre chose sur la tête avec un liseré doré, large d'un doigt, ou de soie ou de tout autre matière jaune et placé de sorte à être vu de chacun ; et un tel signe doit avoir pour but qu'elles soient distinguées des dames de bonne vertu et de vie honnête […] » (*portare un velo o vero sciugatoio o fazzoletto o altra peza in capo che habbi una lista larga un dito d'oro o di seta o d'altra materia gialla e in luogo che ella possa essere veduta da ciascuno; et tal segno debbia portare a fine che elle sien conosciute dalle donne da bene e di honesta vita* […].) Cité dans ARAGONA Tullia (d'), *Le Rime,* note 41, p. 25. Plus tard, le Pape Clément VIII (1592-1605) imposera le port des manches de couleur jaune aux courtisanes afin de les distinguer des femmes « respectables ». ANTES Monika, *Tullia d'Aragona, cortigiana e filosofa*, *op. cit.*, p. 21.

[189] Tullia d'Aragona s'adresse à l'épouse de Côme Ier, la duchesse Eleonora, afin d'obtenir l'intercession de celui-ci. Grâce à une note signée de la main de Côme Ier, Tullia d'Aragona peut ignorer les prescriptions réservées aux courtisanes. *Ibid.*, p. 32.

[190] *Ibid.*, p. 18-21.

tutto puro, tutto cristiano) qu'elle se propose d'élever davantage grâce à la noblesse de la rime. Nous serions tentés d'y lire une forme de rachat de la part de notre courtisane repentie, mais n'y est-il pas plutôt question de passer le barrage de la censure et de permettre à son épopée de voir le jour afin de s'affirmer dans un genre littéraire jusqu'ici inexploré par une femme[191] ? À la lecture du texte d'Andrea da Barberino et à celle approfondie des vers de Tullia d'Aragona, nous pouvons en effet supposer que notre auteure comptait ici sur une lecture plutôt superficielle de son épopée de la part des censeurs. Mais si cette déclaration d'intention ne suffisait pas à lever les soupçons sur l'honnêteté de son *Meschino*, l'auteure était malgré tout à l'abri grâce à la distance que l'Autre permettait ; la luxure n'entachait pas la terre chrétienne.

Elisena, à la cour de Constantinople, est la première femme que Tullia d'Aragona rend quelque peu avenante. Tandis que chez Andrea da Barberino il n'en est rien, Elisena use d'un langage corporel discret pour séduire Guerrino, « d'un battement de cil » (*con un volger di ciglia*[192]). L'épisode qui nous intéresse davantage est cependant celui qui précède la rencontre avec Amidan, future reine de Media. Guerrino et Branditio sont accueillis par un vieil homme qui leur offre le gîte et le couvert. La fille de ce dernier se montre immédiatement désireuse d'un contact charnel :

> Allora giunse una figliuola dell'oste molto bella ed avea indosso un vestimento di tela lina molto gentile […] Ed ella cominciò a giucare col Meschino come ebbe legato il cavallo, ma egli s'adirò e pinsela da ssé; ed ella lo chiamò matto malvagio. E 'l Meschino, vedendo ridere messere Brandis, accennò la damigella ch'andasse a messere Brandis: ed ella così fece. [...] Messer Brandis rise e disse: «Si, ssì, signore, to' pure la rogna a tte e dalla a me! Ma io sono affamato e non rifiuterò el vostro dono.» […] Essendo circa al primo sonno, e quella damigella venne al Meschino e abracciavalo, ma egli la cacciò. Ed ella s'accostò a Brandis, il quale le lavorò molto bene la possissione e mandonnela contenta. (A. DA BARBERINO, Il Guerrin Meschino, p. 93-94)

> Arriva alors une fille de l'hôte, très belle, qui portait un vêtement en toile de lin très délicat […] Et, de la même façon qu'elle avait attaché

[191] Au chant 3 Tullia d'Aragona, dans une digression métalittéraire, nous dit être « disposée à couvrir de sang les épées, / rompre les lances et à [se] montrer changé / en homme audacieux, bien qu'[elle soit] une femme » (*io son disposta insanguinar le spade, / romper le lance e mostrarmi converso / in huomo ardito, ancor che donna io sia*) (ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit*, chant 3, st. 3)
[192] *Ibid.*, chant 2, st. 34.

> le cheval, elle se mit à jouer avec Meschino, mais il se mit en colère et la repoussa ; et elle le taxa de vilain fou. Et Meschino, voyant messire Brandis rire, fit signe à la demoiselle d'aller à la rencontre de messire Brandis : et ainsi fit-elle. […] Messire Brandis rit et dit : « Vas-y donc seigneur, débarrasse-toi de cette plaie et donne-la moi ! Mais moi je suis affamé et je ne refuserai pas votre don ». […] Alors qu'il allait s'endormir cette demoiselle s'approcha de Meschino et le prit dans ses bras, mais il la chassa. Et elle se dirigea vers Brandis, lequel laboura très bien son domaine et la contenta.

Tullia d'Aragona décide de développer considérablement cet épisode pendant une quinzaine d'octaves en s'attardant notamment sur le jeu de séduction de cette « jeune fille » (*fanciulla*) : « Et elle se mit à caresser ce cheval / avec le même désir qu'elle montrerait à son maître // […] puis elle le prend dans ses bras / et ose tenter d'embrasser son visage » (*E quel cavallo a vezzeggiar si pone / con quel desir che farebbe al padrone // […] e poi l'abbraccia / et ardisce voler baciarlo in faccia*[193]). Guerrino repousse une première fois cette « femme fougueuse » (*focosa dama*[194]) qui, là où Andrea da Barberino avait opté pour « vilain fou » (*matto malvagio*), le taxe de « couard et indolent » (*codardo e lento*), remettant ainsi en cause son courage et sa vitalité. Tout comme dans le texte source, cette jeune fille tentera une seconde fois de se rapprocher du corps[195] de Guerrino, mais cette fois-ci Tullia d'Aragona apporte un élément absent chez son prédécesseur qui ajoute une pointe d'érotisme à la scène, la nudité :

> Ma de l'ostier l'innamorata figlia,
> non potendo frenar l'accesa voglia,
> ch'ognun dorma per casa il tempo piglia
> e poi d'ogni timor lieta si spoglia
> disiando il camin di molte miglia
> non pensa che 'l Meschin se ne distoglia;
> ponglisi a canto ignuda e gli s'accosta
> né fu pari a la voglia la risposta.
> Sveglia messer Branditio e fagli offerta
> de la da lui già ricusata preda,
> […]

[193] *Ibid.*, chant 8, st. 84-85.
[194] *Ibid.,* chant 8, st. 88, v. 4.
[195] Notons que la description de Guerrino sous la plume de Tullia d'Aragona, à la différence d'Andrea da Barberino, met en exergue le corps : « […] sembla une silhouette insolite à la jeune fille, / et le corps de Meschino, si bien mis en place » (*parve insolita forma a la fanciulla, / e 'l corpo del Meschin, sì ben raccolto)* (*Ibid.,* chant 8, st. 84, v. 2-3).

di sorte tal che la mandò contenta.
(T. D'ARAGONA, *Il Meschino*, chant 8, st. 96-97)

Mais la fille de l'hôte, amoureuse,
ne pouvant refréner son ardent désir,
saisit le moment où chacun dort dans la maison
puis de toute crainte, joyeuse, elle se dépouille
désirant une promenade d'une longue durée
elle n'imagine pas que Meschino s'en éloigne ;
elle se pose près de lui, nue, et se rapproche,
mais la réponse ne fut pas égale à son envie.
Elle réveille messire Branditio et lui offre
le butin que Meschino vient de refuser,
[…]
de sorte qu'il la contenta.

Tullia d'Aragona fait le choix de ne pas retranscrire la métaphore érotique du labour, « il travailla très bien son domaine » (*le lavorò molto bene la possissione*), qui place la jeune femme en objet passif plutôt qu'en sujet agissant. Un détail concernant cette jeune anonyme attire particulièrement notre attention : l'auteure lui attribue un vêtement jaune[196], la couleur distinctive des courtisanes. En développant cet épisode, Tullia d'Aragona semble ainsi exprimer un retour de son expérience refoulée de courtisane dont le statut, au moment de l'écriture, ne jouit plus de la protection des autorités ecclésiastiques. Ce qui est blâmable à Rome, et dans d'autres villes italiennes du milieu du XVI^e^ siècle, trouve toute sa place dans cet ailleurs marqué du sceau de la luxure, sous le signe du Scorpion[197] : « mais il n'est pas surprenant que ces femmes soient portées / vers un tel désir par Vénus qui les attire et les appelle /, car cette région ainsi que celles voisines / sont placées sous le signe du Scorpion » (*ma non è meraviglia se condotte / a tal voler Vener le tira e chiama / che le vicine e quella regione / son sottoposte al segno di Scorpione*[198]). Guerrino rencontrera dans cette même

[196] « une fille / très jolie, vêtue de jaune / dans une fine étoffe ravissante » (*una figlia / molto leggiadra, vestita di giallo / ch'era tela sottile a meraviglia*) *Ibid.,* chant 8, st. 83, v. 2-3.
[197] Au Moyen Âge et au cours de l'époque moderne, le corps humain est associé aux constellations au travers de la représentation de l'« homme zodiacal », *l'homo signorum*. Cette figure associe chaque signe du zodiaque à une partie du corps : le Scorpion gouverne le sexe. Nous pensons aux *Très riches heures du duc de Berry*, livre de prières du début du XV^e^ siècle consultable sur le site du château de Chantilly (le folio 14 verso présente un « homme zodiacal »).
[198] ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.,* chant 8, st. 88, v. 5-8.

région une autre « femme fougueuse » au chant 10, la fille du roi Pacifero, qui montrera bien plus d'ardeur que sous la plume d'Andrea da Barberino[199] :

> E come fue partito el mediano, el Meschino, giucando e sollazzando collei – ché avea mangiato e beuto – fornì certe volte quello ch'era di bisogno. E presa insieme grande druderia, ella si partì e tornò allegra alla sua camera doppiamente d'amore infiammata. E così perdé il Meschino la sua verginità per campare da morte. (A. DA BARBERINO, *Il Guerrin Meschino*, p. 114).

> Et quand le Mède fut parti, Meschino, jouant et s'amusant avec elle – après avoir mangé et bu – fournit à plusieurs reprises ce qui était attendu. Et ayant pris ensemble un grand plaisir, elle s'en alla et regagna joyeusement sa chambre doublement enflammée d'amour. Et c'est ainsi que Meschino perdit sa virginité pour échapper à la mort.

> Partitasi la guida, la figliuola
> del re dal grand'ardor spronata e vinta
> ancor che non s'intenda in lei parola,
> diede opra a seguitar la sua non finta
> voglia et abbraccia al Meschin suo la gola,
> ma ben che freddamente fosse cinta
> da lui nel mezo con le braccia, fece
> quel che stimar si può, ma dir non lece.
> (T. D'ARAGONA, *Il Meschino*, chant 10, st. 35)

> Après le départ du guide, la fille
> du roi éperonnée et gagnée par son désir ardent
> même s'il ne comprend aucun de ses mots,
> s'évertua à suivre son envie non feinte
> et enlace son Meschino par le cou,
> mais bien qu'elle fût ceinte froidement
> par lui entre ses bras, elle fit
> ce que l'on peut deviner, mais qu'il n'est pas convenable de dire.

Tullia d'Aragona exacerbe la dimension luxurieuse de cet Ailleurs déjà placé sous le signe du Scorpion chez Andrea da Barberino et, derrière la fausse pudeur du dernier vers, va, de manière malicieuse, jusqu'à suggérer au lecteur de se figurer la scène. Nous sommes donc loin du projet chaste annoncé par notre courtisane

[199] Julia L. Hairston note à ce propos : « Par rapport à Andrea, la princesse chez d'Aragona est plus entreprenante au moment de leurs ébats » (*In comparison to Andrea, d'Aragona's princess is more interprising in their lovemaking*). D'ARAGONA Tullia, *The Wretch, Otherwise Known as Guerrino*, *op. cit.*, note 17, chant 10, st. 35.

repentie qui fait plutôt montre d'une sensibilité accrue à la dimension corporelle et au jeu de séduction.

Tullia d'Aragona, en manipulant le texte d'Andrea da Barberino, oriente ainsi habilement le lecteur vers une nouvelle vision de la femme et de son rôle dans la société. Celle-ci, plus digne et plus libre, bien que lointaine, semble porter avec elle la critique d'une certaine forme d'hypocrisie de la société italienne du XVI^e^ siècle. Mais au-delà d'une volonté de faire *tabula rasa* de son passé de courtisane, nous pensons que Tullia d'Aragona adresse avec son *Meschino* un message à ses détracteurs, celui d'une dignité et d'une liberté littéraires. Tullia d'Aragona, en osant s'aventurer dans le genre épique, signe son acte de « renaissance » et s'impose, en tant que femme auteure, comme une nouvelle autorité en plaçant dans la bouche de son héros « Va ! Retrouve Tullia et tu apprendras » (*Va! Trova Tullia et a imparar guadagna*[200]).

[200] Nous observons que Tullia d'Aragona modifie le texte d'Andrea da Barberino : « Va, retrouve l'inique et cruelle Tulia, laquelle fit rouler son char sur son père mort pour faire du Superbe Tarquin le nouveau seigneur » (*Va' truova la iniqua e crudele Tulia, che mandò el carro sopra al morto padre per fare signore il Superbo Tarquino*) (BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, *op. cit.*, p. 327), en prenant soin de supprimer les adjectifs « *iniqua e crudele* » qualifiant « *Tulia* » et d'ajouter l'objectiF : « *et a imparar guadagna* »: « Va ! Retrouve Tullia et tu apprendras / comment par amour pour Tarquin / elle dirigea son char sur son père mort, / afin qu'il [Tarquin] s'empare du royaume » (*Va! Trova Tullia et a imparar guadagna / com'ella fe' di Tarquinio l'amore / che 'l carro sopra al morto padre trasse, / acciò del regno quel s'incoronasse).* ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino*, *op. cit.*, chant 23, st. 78, v. 5-8). Il s'agit des mots que Guerrino adresse à Rampilla après avoir découvert l'acte fratricide de celle-ci. Nous pensons que notre auteure saisit ici l'occasion de l'homonymie pour présenter en filigrane sa leçon ; irions-nous jusqu'à y lire la déclaration d'une volonté de décapiter, avec les armes de la littérature, quiconque se mettrait en travers de son chemin ?

Bibliographie

Sources primaires

ARAGONA Tullia (d'), *Della infinità d'amore, (dialogo di)* in ANTES Monika, *Tullia d'Aragona, cortigiana e filosofa*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2011.

ARAGONA Tullia (d'), *Il Meschino, altramente detto il Guerrino. Fatto in ottava rima dalla signora Tullia d'ARAGONA*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1560 in *Parnaso italiano. D'Aragona, Bolognetti, Tasso, Cecco da Ferrara*, vol. 5, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1839.

ARAGONA Tullia (d'), *Le Rime. Tutti i sonetti di Tullia d'Aragona letterata e cortigiana del XVI secolo,* édition autopubliée, 2021.

ARAGONA Tullia (d'), *The Wretch, Otherwise Known as Guerrino. A Bilingual Edition*, Julia L.°HAIRSTON et John C. MC LUCAS, Toronto, 2025.

BARBERINO Andrea (da), *Il Guerrin Meschino*, Mauro Cursietti (éd.), Roma-Padova, Antenore, 2009.

Sources secondaires

ANCONA Alessandro (d'), *La leggenda di Maometto in Occidente*, Milano, Luni, 2017.

ANTES Monika, *Tullia d'Aragona, cortigiana e filosofa*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2011.

HAIRSTON Julia L., « 'Di diversi a lei': l'antologia corale di Tullia d'Aragona » in Laura Fortini, Giuseppe Izzi, Concetta Ranieri (dir.), *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenza in prosa e in versi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, p. 173-184.

HAIRSTON Julia L., « Tullia d'Aragona » in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97, 2020.

HAIRSTON Julia L., « L'attribuzione de *Il Meschino, altramente detto il Guerrino* di Tullia d'Aragona, alcuni documenti » in *RR: Roma nel Rinascimento*, 2018, p. 419-439.

KURZE RUNTSCHEINER Monica, « Lucrezia Galletta » in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998.

MC LUCAS John C. « Renaissance Carolingian: Tullia D'Aragona's *Il Meschino, Altramente Detto Il Guerrino* » in *Olifant*, vol. 25, n°1/2, 2006, p. 313-320.

ZATTI Sergio, « Dalla parte di Satana » in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, Pacini Fazi, 1988, p. 146-182.

Louise Bourgeois, sage-femme autobiographe

GRANGEAN Sacha
École Normale Supérieure de Lyon

Résumé :

Louise Bourgeois (1563-1636), sage-femme de la cour des Bourbons, a longtemps été réduite à son rôle d'autrice médicale. Elle mérite pourtant d'être également envisagée comme femme de lettres : certains de ses textes, marqués par une forte dimension autobiographique, vont bien au-delà de la seule technicité médicale et s'illustrent par leurs qualités narratives. Louise Bourgeois y relate ses expériences, ses réussites et ses rencontres avec la famille royale. À travers l'étude d'extraits significatifs, notamment les seuils de son œuvre, mais aussi et surtout l'émouvant récit de la naissance de Louis XIII, cet article entend montrer l'intérêt littéraire de son texte autobiographique et interroger la possibilité d'une intégration durable dans le canon littéraire, au-delà des seuls cercles savants.

Le parcours de « redécouverte » de Louise Bourgeois (1563-1636), sage-femme de la nouvelle cour des Bourbons, ressemble à celui de beaucoup d'autres femmes effacées de l'histoire. D'abord envisagée comme une curiosité, elle a fait au XIX^e^ siècle l'objet d'une étude menée par Achille Chéreau[201], médecin moins passionné par l'exercice de son métier que par l'histoire de sa profession. Puis, au siècle dernier, ce sont aussi d'abord des historiens des sciences – à commencer par Jacques Gélis[202] – qui ont proclamé le caractère exceptionnel[203]

[201] CHEREAU Achille, *Esquisse historique sur Louise Bourgeois, dite Boursier, sage-femme de la reine Marie de Médicis*, Paris, F. Malteste, 1852.
[202] GELIS Jacques, *La Sage-femme ou le médecin. Une nouvelle conception de la vie*, Paris, Fayard, 1988.
[203] Il importe d'entrée de jeu de faire un sort à cette question de « l'exceptionnalité » de Louise Bourgeois. De très nombreuses publications liées à la « redécouverte » d'œuvres féminines utilisent la rhétorique de l'exceptionnalité pour caractériser leur objet. Bien souvent, comme l'a notamment montré Londa Shiebinger, cette exceptionnalité prétendue tend paradoxalement à occulter la fréquence élevée de ces publications féminines et la relative normalité de l'écriture des femmes sous l'Ancien Régime. Or si Jacques Gélis emploie lui-même cette rhétorique de l'exceptionnalité de Louise Bourgeois, la raison en est sensiblement différente : c'est sans doute qu'il se laisse prendre au jeu de la revendication d'exceptionnalité prônée par Louise Bourgeois elle-même, revendication qui se trouve être précisément l'un des traits saillants de son œuvre autobiographique. Pour une mise au point sur le rapport à la rhétorique d'exceptionnalité à propos des

de la maîtresse sage-femme à son époque. Depuis les années 2000-2010, la bibliographie sur Louise Bourgeois s'est relativement étoffée, ses spécificités ayant attiré l'attention de spécialistes de la littérature médicale renaissante (dont Valérie Worth-Stylianou[204] ou encore Dominique Brancher[205]) et d'historiens des savoirs sur le corps, notamment autour des activités du Centre Alexandre-Koyré[206]. Le premier effort de désinvisibilisation la concernant, qui a déjà entièrement été mené à bien, a donc été de rappeler que Louise Bourgeois, parmi tant d'autres auteurs de traités médicaux publiés dans les trois premières décennies du XVII[e] siècle, était une autrice. En France[207], la seule. C'était une femme, à une époque où les femmes n'avaient encore que peu accès à l'écriture[208]. Le deuxième effort de désinvisibilisation, qui a également été mené en France depuis les travaux de Jacques Gélis[209], mais qui avait surtout été bien initié dans la recherche anglophone par Wendy Perkins[210], a consisté à rappeler qu'elle était non seulement femme, mais sage-femme, contrairement à tous les autres auteurs de traités médicaux de cette période qui étaient médecins ou chirurgiens, à une époque où ces trois corporations s'affrontaient institutionnellement[211]. Elle a été, semble-t-il, la première femme de l'art à

œuvres de femmes, voir SCHIEBINGER Londa, *The Mind has no Sex?: Women in the Origins of Modern Science*, Cambridge, Harvard University Press, 1996 ; ANTONELLI Francesca, ROMANO Antonella, SAVOIA Paolo, *Gendered Touch: Women, Men, and Knowledge-making in Early Modern Europe*, Leiden Boston, Brill, 2022.

[204] WORTH-STYLIANOU Valérie, « La théâtralisation de la naissance du dauphin (1601) chez Louise Bourgeois, sage-femme de Marie de Médicis » in Sabine Chaouche (dir.), *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 137-154.

[205] BRANCHER Dominique, « Y a-t-il une herméneutique féminine ? Les péripéties de la matrice dans l'œuvre de Louise Bourgeois » in Claire Delahaye, Isabelle Mornat, Caroline Trotot (dir.), *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs. Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, 2020, p. 27-48.

[206] À commencer par les travaux fondateurs de Rafael Mandressi menés depuis le début des années 2000 sur la médicalisation du corps. Voir MANDRESSI Rafael, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et inventions du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003 ; MANDRESSI Rafael, « Corps, médecine et médecins dans l'Europe moderne », mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Paris, EHESS, 2018.

[207] Cet article laisse volontairement de côté les sources médicales transalpines soumises à d'autres enjeux. Sur le sujet, voir CAVALLO Sandra, GENTILCORE David, *Spaces, Objects and Identities in Early Modern Italian Medicine*, Malden, Blackwell Publishing, 2008.

[208] Voir CHARTIER Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003.

[209] GELIS Jacques, « Louise Bourgeois. Une sage-femme entre deux mondes » in *Histoire des sciences médicales*, vol. XLIII, 2009, p. 27-39.

[210] Voir notamment PERKINS Wendy, « Midwives versus Doctors: The Case of Louise Bourgeois » in *The Seventeenth Century*, 1988, vol. 3, n°2, p. 135-157.

[211] « C'est justement contre de telles prétentions que s'insurge la sage-femme Louise Bourgeois, ripostant à armes égales et défaisant l'opposition entre savoir "populaire" féminin et savoir savant masculin. Son écriture opère en effet une "double rupture" : par rapport à une tradition féminine (la transmission orale du savoir empirique des sages-femmes) et par rapport à une tradition masculine (l'exclusion des femmes du monde des lettres). » Voir BRANCHER Dominique, « Y a-t-il une herméneutique féminine ? », *op. cit.*, p. 29.

composer un tel témoignage de sa pratique – ce qui est déjà notable[212] – et à revendiquer par ses écrits une place privilégiée pour les sages-femmes[213]. Dans ce sillage académique, Louise Bourgeois a été l'objet de notices biographiques, d'articles dédiés et de rééditions savantes. Mais la grande spécificité de telles éditions fait que la maîtresse sage-femme reste (et restera, sans un nouvel effort) encore fatalement inconnue du « grand » public. Car republier des textes ne suffit pas à ce qu'ils soient lus, et c'est justement parce que ces premiers efforts de « désinvisibilisation » historiographique risquent toujours de rester lettre morte qu'il est nécessaire de penser l'avenir de ces longues « chaînes de publications[214] » qui nous relient à ces autrices, dont nous peinons à faire renaître durablement les œuvres. En effet, il ne s'agit pas seulement d'exhumer le souvenir d'une sage-femme lettrée, pour lui donner une sorte de chronique nécrologique qu'elle n'aurait jamais eue, avant de la laisser d'un seul coup retomber dans l'oubli. Il importe au contraire de donner à cet héritage retrouvé la possibilité de « vivre » à nouveau, en mettant en place un appareil autonome d'actualisation de ces textes dans l'espace public légitime. Si bien que, pour faire vivre l'œuvre de Louise Bourgeois et ne pas en faire seulement une pièce de musée, il faut nécessairement accepter aujourd'hui de faire un pas de côté et assumer de s'emparer de son œuvre « en littéraires[215] ». Dès lors, le troisième

[212] « Que la narratrice soit le sujet de ses textes est à l'époque tout à fait exceptionnel dans un domaine, certes réservé aux femmes, mais généralement à des femmes de piètre condition, mal considérées, le plus souvent analphabètes, donc incapables de transmettre leur savoir autrement que par voie orale. ». GELIS Jacques, « Louise Bourgeois. Une sage-femme entre deux mondes », *op. cit.*, p. 27.

[213] C'est ce qui fait dire à Jacqueline Vons dans sa conclusion : « Aujourd'hui, dans un contexte où l'accouchement devient un acte de plus en plus médicalisé, et le discours de plus en plus technique, il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'à l'origine de la reconnaissance des sages-femmes par le monde médical, il y eut une *parole de sage-femme* qui a dû affirmer et revendiquer son identité parmi les autres acteurs de santé. » VONS Jacqueline, « La parole d'une sage-femme : Louise Bourgeois (1563-1636) », Paris, BIUM-De Boccard, 2008, p. 238.

[214] Sur les « chaînes de publication », voir JOUHAUD Christian, VIALA Alain (dir.), *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002.

[215] Cela a déjà été entrepris, mais peut-être de manière trop érudite et toujours sur la défensive, parce qu'il s'agissait à chaque fois de lui donner une place légitime vis-à-vis de ses confrères médecins et chirurgiens. Il faudrait au contraire qu'elle puisse aujourd'hui être lue du grand public et donc qu'elle rejoigne enfin Rabelais et Montaigne sur les étagères de toute bonne librairie. Les collections dans lesquelles ses textes ont été édités n'oubliaient pourtant pas la dimension littéraire de son œuvre. Les *Récits véritables de la naissance des enfants de France* ont ainsi été réédités dès 2000 par François Rouget et Colette H. Winn dans la collection « Textes littéraires français », mais l'accent y était surtout mis sur une lecture historique et médicale. Pareillement, la collection dans laquelle de nombreux articles ont été publiés par la SIÉFAR sur Louise Bourgeois aux Presses de l'Université d'Artois s'appelle « Études littéraires », ce qui pose aussi implicitement le problème de la *littérarité* des œuvres de la maîtresse sage-femme. En outre, ses *Observations* ont également été rééditées en 2008, préfacées par Françoise Olive. Voir BOURGEOIS Louise, *Récit véritable de la naissance de Messeigneurs et Dames les enfans de France Fidelle relation de l'accouchement, maladie et ouverture du corps de feu Madame suivie du Rapport de l'ouverture du corps*

effort de désinvisibilisation, celui qui est en train d'être mené et qui doit désormais aboutir notamment grâce à l'énergie d'une nouvelle génération de contenus dédiés, doit être de montrer que la sage-femme Louise Bourgeois n'est pas seulement l'autrice d'une œuvre médicale, fascinante quoiqu'obsolète, mais aussi une autrice *tout court*, qui a su, stratégiquement, « investir le monde du livre[216] » et comprendre le fonctionnement du nouvel « espace public[217] » en plein essor.

Cet article, qui ne prétend nullement apporter de contribution significative sur le rôle des femmes dans le développement des pratiques médicales, entend plutôt conforter la légitimité de Louise Bourgeois à être aujourd'hui étudiée non seulement en tant que femme lettrée, mais aussi que femme de lettres : chez les spécialistes d'abord, dans les universités ; et peut-être même, à terme, dans le secondaire (car l'École, en tant qu'institution, décide encore pour beaucoup de ce que doivent être les « classiques » – c'est-à-dire ici les livres lus en classe[218]). Cela ne va pas de soi parce que ce n'est pas, du moins *a priori*, à proprement parler une autrice de « littérature » (notion peut-être anachronique à son époque, mais qui règne dans la nôtre). Car son œuvre revendique son *utilité* médicale et ses cas cliniques sont présentés comme véridiques. Dans une certaine mesure, c'est même cette utilité revendiquée et la technicité de ses textes qui les desservent ici pour être considérés comme « littéraires ». Or

de feu Madame Remonstrance à Madame Bourcier, touchant à son Apologie Instruction à ma fille, Genève, Droz, 2000. Louise Bourgeois fait aussi l'objet de trois publications spécifiques dans DION Laetitia, GARGAM Adeline, GRANDE Nathalie, HENNEAU Marie-Élisabeth, GELIS Jacques (dir.), *Enfanter dans la France d'Ancien Régime*, Arras, Artois Presses Université, 2017 ; BOURGEOIS Louise, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruits, fécondité, accouchements et maladies des femmes et enfants nouveau-nés ; instructions à ma fille 1609*, Paris, Indigo côté femmes, 2008.

[216] BRANCHER Dominique, « Y a-t-il une herméneutique féminine ? », *op. cit.*, p. 33.

[217] Voir à ce propos MERLIN-KAJMAN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

[218] Certainement, du fait de sa spécialisation médicale, il faut bien avouer qu'il ne semble à première vue pas évident de pouvoir ajouter Louise Bourgeois à la bibliothèque des autrices pouvant tomber au programme du bac ou bien aux concours d'entrée des Écoles normales supérieures, du CAPES voire de l'agrégation. De surcroît, la raison de sa mise à l'écart des programmes scolaires pourrait tenir à la nature même de son sujet de prédilection : donner à des adolescents (même au lycée plutôt qu'au collège) des textes décrivant majoritairement des accouchements a de quoi laisser songeur. Il y a certainement des œuvres canoniques évoquant des accouchements (comme Zola dans *Pot-Bouille*), mais enfin cela n'en est jamais le sujet principal. Mais pourquoi pas, après tout ? D'autres décrivent bien les horreurs de la guerre ou des agressions sexuelles, autant de sujets qui méritent au moins tout autant, si ce n'est bien davantage, d'être enseignés avec une attention particulière. En somme, il suffirait sans doute de présenter Louise Bourgeois comme une autrice légitime pour la faire entrer au programme du bac. Voir le projet d'Anne Grand d'Esnon, Camille Bellenger, Camille Brouzes, et Anne-Claire Marpeau, « Projet "Malaises dans la lecture" », en ligne.

l'intérêt bien établi que comporte l'œuvre de Louise Bourgeois pour l'histoire des sciences n'exclut pas qu'elle puisse aussi s'avérer une source pour l'histoire de la littérature et de l'autobiographie[219]. L'enjeu ici n'est donc pas de comprendre comment cette sage-femme a pu être invisibilisée en dépit d'une renommée tout à fait hors du commun pour une femme de l'époque – le parcours de son invisibilisation par la société patriarcale d'Ancien Régime est somme toute analogue à celui de tant d'autres femmes, et a déjà été bien commenté[220] – mais plutôt de proposer de prolonger la troisième étape de désinvisibilisation de Louise Bourgeois, en essayant de la réhabiliter cette fois-ci non pas tellement en tant que sage-femme, mais aussi et surtout en tant qu'autrice, voire plus spécifiquement en tant qu'autobiographe[221]. Car s'il n'existe pas, sauf erreur, de maternité portant aujourd'hui le nom de Louise Bourgeois (et cette injustice historique est un non-sens qui mériterait évidemment d'être réparé, au nom de l'immense praticienne qu'elle a été), Louise Bourgeois doit aussi être reconnue à part entière en tant qu'autrice « littéraire » pour espérer pouvoir, un jour, être intégrée enfin au « canon » des écrivaines de l'Ancien Régime. Ainsi, en guise de problématisation, il convient de renverser la perspective traditionnelle sur Louise Bourgeois (qui interroge habituellement la manière dont l'autrice, dans son recueil d'observations, utilise la rhétorique autobiographique pour établir sa légitimité de praticienne) pour interroger, au contraire, la manière dont Louise Bourgeois, soucieuse de diffuser son autobiographie, l'insère dans un traité médical pour légitimer son accès à la publication. Pour ce faire, il convient de commencer par montrer comment les enjeux traditionnels de l'autobiographie (écriture du moi, revendication d'une exceptionnalité, gages de vérité) entrent effectivement en résonnance avec l'œuvre de Louise Bourgeois, puis de montrer comment elle construit sciemment un *ethos* d'autrice dans ses seuils et dans ses

[219] En particulier dans le deuxième livre de ses *Observations*, au chapitre « Comme j'ai appris l'art de sage-femme » qui abandonne tout à fait la rhétorique ordinaire des traités médicaux. BOURGEOIS Louise, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruicts, foecondité, accouchements, et maladies des femmes et enfants nouveaux naiz amplement traittées heureusement praticquées*, t. II, Paris, Henry Ruffin, 1652, p. 85.

[220] Voir notamment DOMINGUES Clara, « Louise Bourgeois (1563-1636) : la cabale des hommes de l'art contre les sages-femmes » in *Women in French Studies*, vol. 10, n°1, 2002, p. 23-35.

[221] « Les trois livres de ses *Observations*, dont le deuxième volume comprend des traités plutôt autobiographiques comme l'*Instruction à ma fille*, rationnalisent et littéralisent à la fois la pratique obstétricale, lui permettant d'asseoir une double autorité, médicale et littéraire […] ». BRANCHER Dominique, « Y a-t-il une herméneutique féminine ? », *op. cit.*, p. 30.

éditions, avant de proposer, par l'exemple extraordinaire du récit de la naissance de Louis XIII, une façon concrète d'aborder ses textes autobiographiques avec des classes du secondaire.

S'écrire en sage-femme

Louise Bourgeois, véritable sommité parisienne au tournant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, a mené une vie rocambolesque : prise au dépourvu par les départs successifs de son mari, le chirurgien Martin Boursier, sur le champ de bataille, la sage-femme (qui signe toujours ses œuvres de son nom de naissance), n'a pas seulement appris son métier sur le terrain au contact des parturientes. Lorsqu'elle entreprend d'apprendre à accoucher ses voisines (autour de 1594), la particularité de Louise Bourgeois réside dans le fait que, femme lettrée, elle peut lire de première main les traités anatomiques que possède son époux. Elle s'imprègne ainsi, pour sa pratique, des œuvres d'Ambroise Paré, dont Martin Boursier avait été dans sa jeunesse l'élève privilégié (il avait, fait notable, vécu plus d'une vingtaine d'années chez le maître[222]). Louise Bourgeois possède donc un bagage théorique que ne possédaient pas les autres sages-femmes de son époque et constitue, en cela, une figure unique. Elle est d'ailleurs jalousée par les sages-femmes d'ancienne génération qui tentent de lui refuser son droit d'exercice à Paris[223]. Sa renommée s'amplifiant, de nombreuses femmes de la

[222] « Nous revîmes donc une honnête femme qui m'avait accouchée de mes enfants, qui m'aimait, me persuada d'apprendre à être sage-femme, et que si elle eût su lire et écrire comme moi, qu'elle eût fait des merveilles ; que le cœur lui disait que si je l'entreprenais, je serais en peu de temps la première de mon état ; que mon mari qui avait demeuré vingt ans en la maison de feu maître Ambroise Paré, premier chirurgien du roi, me pourrait beaucoup apprendre. Je ne m'y pouvais résoudre quand je pensais à porter des enfants au baptême. Enfin la crainte que j'eus de voir de la nécessité à mes enfants me le fit faire. Je me mis à étudier dans Paré et m'offris à accoucher la femme de notre crocheteur […] ». BOURGEOIS Louise, *Observations diverses sur la stérilité*, *op. cit.*, t. II, 1653, p. 87-88.

[223] « Je pratiquai environ cinq ans avec pauvres et médiocres, au bout desquels je me fis recevoir jurée à Paris. Il doit avoir à la réception d'une sage-femme, un médecin, deux chirurgiens et deux sage-femmes, qui étaient la dame Dupuis et la dame Peronne, elles me donnèrent jour pour les aller trouver ensemble, elles m'interrogèrent de quelle vacation était mon mari, ce que sachant elles ne voulaient pas me recevoir, au moins madame Dupuis qui disait à l'autre : "Pardieu ma compagne, le cœur ne me dit rien de bon pour nous, puisqu'elle est femme d'un surgean, elle s'entendra avec ces médecins comme coupeurs de bourses en foire : il ne nous faut recevoir que des femmes d'artisans qui n'entendent rien à nos affaires." » *Ibid.*, p. 89.

Cour ont requis les services de Louise Bourgeois[224], jusqu'à la reine elle-même, que la sage-femme a accouchée à six reprises. Tout cela à une période où les « matrones » traditionnelles étaient, qui plus est, de plus en plus suspectées d'être des avorteuses[225], de pratiquer la sorcellerie et d'être les principales responsables de la mortalité infantile – en ces temps particulièrement élevée. Louise Bourgeois est donc bel est bien une sage-femme hors du commun au XVII^e^ siècle, et il est aisé de comprendre pourquoi elle a commencé par intéresser l'histoire des sciences. Elle écrit en effet à un moment très particulier de l'histoire médicale où des traités d'obstétrique en langue française[226], fleurissant très spécifiquement en France, tentent d'inculquer (souvent de manière peu adroite) à la noblesse en mal d'héritiers les secrets de la génération. S'il est indéniable que c'est effectivement dans cette voie que s'inscrit Louise Bourgeois lorsqu'elle exploite sa notoriété de sage-femme pour appuyer la publication de son livre des *Observations, stérilité, pertes de fruit* en 1609 et faire apparaître sur la scène publique un nouveau type de voix issue du milieu obstétrical, cela n'enlève rien aux qualités littéraires de son œuvre, auxquelles il convient de s'intéresser plus en profondeur en rappelant les spécificités qui entourent la construction d'une nouvelle voix. La voix d'une femme, d'une professionnelle de la grossesse et des accouchements ; la voix d'une épouse de chirurgien consultant librement les œuvres de son mari afin de venir en aide aux autres femmes, dans le respect et le consentement des parturientes. En lisant un même texte, il importe alors de savoir changer de perspective et de percevoir, sous le texte médical auquel il se superpose, le texte littéraire de Louise Bourgeois[227]. Celui-ci présente un intérêt

[224] Ce qu'elle raconte avec brio dans un long récit autobiographique intitulé : « Comment j'ai eu l'honneur de parvenir au service de la reine, où il est traité ensuite des couches de la reine, & des naissances des enfants de France. » BOURGEOIS Louise, *Observations diverses sur la stérilité*, t. II, Paris, A. Saugrain, 1617, p. 112-126.

[225] Voir à ce propos TATOUEIX Laura, *Défaire son fruit. Une histoire sociale de l'avortement en France à l'époque moderne*, Paris, Éditions EHESS, 2024.

[226] Voir WORTH-STYLIANOU Valérie, *Les Traités d'obstétrique en langue française au seuil de la modernité. Bibliographie critique des « Divers travaulx » d'Euchaire Rösslin (1536) à l'« Apologie de Louyse Bourgeois sage femme » (1627)*, Genève, Droz, 2007.

[227] Il s'agit ici de prolonger un débat déjà ouvert entre Gianna Pomata et Dominique Brancher. Gianna Pomata propose ainsi de différencier le genre littéraire d'un « genre épistémique » pour ces recueils « d'observations ». Voir POMATA Gianna, « Sharing Cases: The Observationes in Early Modern Medicine » in *Early Science and Medicine*, 2010, vol. 15, n°3, p. 195-196. Au contraire, Dominique Brancher rejette cette distinction dans son chapitre « Le récit de cas : entre nouvelle et (auto-)biographie ». Gianna Pomata part du principe que le genre épistémique se distingue du genre littéraire par « un souci d'efficacité transitive », mais Dominique Brancher répond que « cette hiérarchisation ne constitue pas un critère nécessaire et suffisant pour cerner les spécificités génériques des textes qui nous intéressent par rapport aux textes

différent des autres traités médicaux auquel il ressemble pourtant par bien des aspects, avant tout parce qu'il est beaucoup plus accessible (étant écrit dans un style renaissant, populaire et joyeux) et a pu être lu, dès le XVII^e siècle, aussi comme une étrange autobiographie, par des curieux (et surtout des curieuses) initialement non férus de médecine. À ce titre, s'il est usuel d'intégrer Louise Bourgeois dans le corpus des traités médicaux qui influencent directement la cour des Bourbons[228], il est néanmoins essentiel de prendre conscience du risque alors encouru de perdre de vue ses spécificités littéraires uniques dans la masse textuelle des considérations sur la « génération ». À une époque où les femmes sont le plus souvent empêchées d'écrire (ce sera d'ailleurs un poncif misogyne dans les années 1620 que de faire des femmes écrivant des impudiques), Louise Bourgeois a donc accédé à l'écriture grâce à l'alibi de sa profession médicale et c'est cette même profession médicale qu'elle rappelle pour se justifier page après page, alors qu'elle dévoile avec habileté un talent remarquable d'autobiographe au nom de la vérité des faits dévoilés.

Dédié à Marie de Médicis, le traité des *Observations diverses* a ainsi pour double sujet « des diverses maladies qui affligent le sexe féminin, avec les remèdes, & comme je suis parvenue à l'art de sage-femme, & au service de la reine[229] ». Tout concorde dans cette seconde partie du titre (et du recueil) à respecter la célèbre définition de Philippe Lejeune qui fait de l'autobiographie comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[230] ». Louise Bourgois orchestre minutieusement la mise en scène de cette personnalité enjouée qui la caractérise. Dès lors, plutôt

"littéraires". D'une part la capacité de la fiction à faire connaître le monde a depuis longtemps intéressé la critique, et le *cognitive turn* des études littéraires incite de plus en plus à envisager les formes textuelles du point de vue de leur performance cognitive, qui repose notamment sur leur puissance esthétique. D'autre part, cet objectif "cognitif" se brouille dans des récits médicaux qui non seulement mettent en spectacle les cas observés, mais exhibent encore des formes de la langue flirtant avec le divertissement et le sensationnalisme. » BRANCHER Dominique, *Équivoques de la pudeur. Fabrique d'une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, p. 369-370.

[228] Au même titre qu'Ambroise Paré, que Laurent Joubert, que Jacques Guillemeau, que Jean Riolan, que Jacques Duval ou encore qu'André Du Laurens. Voir à ce propos le corpus proposé dans GRANGEAN Sacha, *Instituer la féminité pour l'Âge galant. La publication des catégories de genre à la naissance de l'absolutisme*, Lyon, École normale supérieure de Lyon, 2023.

[229] BOURGEOIS Louise, « Au lecteur », *Observations diverses*, t. II, *op. cit*.

[230] LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

que de la rapprocher des autres auteurs masculins de traités médicaux (dont elle imite le style technique par souci de se distinguer des matrones traditionnelles), ce qui peut aujourd'hui être étudié – voire *enseigné* dès le secondaire – c'est l'appareil stratégique d'écriture mis en place par une femme, certes sage-femme, dans le premier espace public du XVII^e^ siècle, pour faire entendre, derrière de nombreuses justifications pédagogiques, l'exceptionnalité d'un Moi. Car Louise Bourgeois ne se contente nullement de présenter des études de cas (même si la dimension didactique de son œuvre est indéniable et qu'elle la dédie à celles qui désirent apprendre ses méthodes, puis à sa fille). Elle écrit sa vie de sage-femme, depuis les débuts de sa vocation (qu'elle présente comme une sorte de naissance symbolique[231]) jusqu'au couronnement de sa carrière. Elle se met en scène d'une manière parfaitement transparente dans des écrits où elle côtoie les plus grands noms de la médecine. En cela, il est donc bien possible de considérer l'œuvre de Louise Bourgeois comme une autobiographie médicale[232] (qu'elle reste) tout autant que comme un manuel d'apprentissage (qu'elle n'est plus). Il revient alors de faire la part des choses entre la dimension médicale « pure » et les commentaires amusés, tendres ou acerbes de la narratrice (ce « langage fleuri[233] » déjà remarqué par un historien comme Jacque Gélis) et qui permettent de singulariser l'œuvre de Louise Bourgeois. De fait, celle-ci n'avait sans doute pas *besoin* (financièrement en tout cas) de cette publicité en tant que sage-femme en 1609, étant de toute façon déjà plébiscitée à Paris pour son art. Quels objectifs ses écrits remplissent-ils dès lors ? Elle le raconte, la maîtresse sage-

[231] « Me trouvant embarquée dans un ménage, chargée d'enfants, accablée de guerre, & de perte de biens. La sage Phénarète, mère de ce grand philosophe Socrate, prit pitié de moi, me consola & me conseilla d'embrasser ses sciences, me représentant que toutes choses concourraient à bien pour moi la croyant. Que à cause d'elle, dont je serais fille adoptive, tous les disciples de son fils Socrate me seraient favorables. Que mon mari qui exerçait les œuvres manuelles de chirurgie me guiderait. » BOURGEOIS Louise, *Instruction à ma fille* in *Observations diverses*, t. II, *op. cit.*, p. 150-151.

[232] C'est notamment la voie empruntée par Dominique Brancher à propos des traités médicaux dans « Le récit de cas : entre nouvelle et (auto-)biographie » lorsqu'elle parle de « la création d'une véritable forme littéraire ». Voir BRANCHER Dominique, *Équivoques de la pudeur*, *op. cit.*, p. 368.

[233] « Mais la relation de Louise Bourgeois n'est pas seulement celle d'une professionnelle. Intelligente, affable, bavarde – pour notre plus grand bonheur ! – elle raconter les difficultés d'une grossesse, les phases d'un accouchement dramatique, ses relations avec les familles d'humbles artisans ou de Grands de la Cour, en un style alerte, fourmillant de formules imagées […]. Dans ses textes, apparaissent constamment des expressions, des comparaisons des gestes qui révèlent sa grande proximité avec les pratiques populaires ; et lorsqu'on y prête attention, on mesure combien sont présentes les métaphores du corps. C'est le cas lorsqu'elle parle de la pratique du toucher : "Pour la plus grande sûreté, dit-elle, la sage-femme peut toucher doucement [la femme qui entre en travail], pour reconnaître si la matrice est étroitement fermée comme un cul de poule auquel l'on ne pourrait mettre un grain de blé…" » GELIS Jacques, « Louise Bourgeois. Une sage-femme entre deux mondes », *op. cit.*, p. 30 et 33-34.

femme aurait souhaité enseigner sa vocation à la Faculté de médecine[234], et se publier de la sorte est donc d'une certaine manière faire une œuvre écrite digne de celles des médecins lettrés (ses quatre-vingt-huit cas cliniques ressemblent d'ailleurs à un *portfolio* impressionnant). Mais il faut aussi envisager, au-delà de ces perspectives politiques et/ou de ces velléités pédagogiques, la dimension subjective des œuvres de Louise Bourgeois qui, comme tant d'autres, a aussi très concrètement pu s'inquiéter de sa postérité.

La construction d'un *ethos* d'autrice et la publication au long cours

Dès le seuil de son œuvre, dans le paratexte, Louise Bourgeois organise en conscience sa posture d'autrice en reprenant strictement les codes établis dans l'espace littéraire. Ses *Observations* commencent ainsi en 1609 par un poème « Au mesdisant » – et s'il n'est pas tout à fait impossible qu'il ait été écrit par un certain S. Hacquin (qui y signe un autre quatrain commentant le portrait de Marie de Médicis), il est en tout cas évident que le *je* poétique s'incarne plutôt dans la figure de Louise Bourgeois elle-même :

> Envieux si tu as de l'audace,
> De t'attaquer à mes escris,
> Fay moy paroistre en quelle place,
> Tu as mieux fait que je ne dis.
> Ma prattique n'est un langage,
> Ce sont veritables effets,
> C'est a son port faire nauffrage,
> De parler sans venir aux faits.
> (L. BOURGEOIS, *Observations diverses*, 1609, p. ij)

[234] « […] comment peut-on apporter remède à une partie que l'on ne connaît point ? Ne sachant à quoi elle tient, ni de quoi elle est composée, ni les fréquentes maladies qui la peuvent travailler. C'est pourquoi je supplierai messieurs nos docteurs en médecine, tant gratifier le public, que de permettre aux sages-femmes, ayant quelques sujets aux écoles d'y assister, en contribuant aux frais, comme je promets la première, reconnaissant que c'est chose très utile. » BOURGEOIS Louise, *Observations diverses*, t. I, Paris, Jean Dehoury, 1652, p. 124.

Louise Bourgeois y justifie son effraction dans l'espace public balbutiant par le succès de sa carrière de sage-femme au moyen d'un coup de force littéraire[235], et c'est peut-être précisément à cause de cela qu'il est si facilement oublié qu'elle est aussi une autrice et pas seulement une praticienne. En affirmant qu'elle est légitime à écrire parce qu'elle est déjà une grande sage-femme, elle anticipe l'argument misogyne traditionnel qui s'attaque aux femmes *écrivant* en déplaçant le scandale de son genre derrière la réussite de son art. Or, au nom de la pudeur tant prisée au crépuscule de la Renaissance[236], parce qu'il est (pour l'instant) inconcevable d'être accouchée par un homme, Louise Bourgeois sait bien qu'aucun auteur ne peut alors se vanter d'être une meilleure accoucheuse qu'elle. En apparaissant ainsi dans l'espace public à la première personne tout en revendiquant son métier de sage-femme, l'autrice désamorce tout discours calomniateur masculin qui viendrait la taxer d'impudicité et gagne donc une place légitime en tant que *publicatrice*. Or la forme même de cette attaque « Au mesdisant » est un poème, ce qui implique que Louise Bourgeois, tout en se désignant comme une sage-femme, fait *aussi* irruption sur la scène publique en tant que femme de lettres et poétesse.

Loin d'être cantonnée en tête d'un seul ouvrage, cette subjectivité d'autrice s'illustre dans le parcours d'une vie entière au service des parturientes, qui se dessine au regard de l'ensemble de son œuvre[237]. Il est ainsi nécessaire de faire un rapide détour par l'histoire des éditions des textes de Louise Bourgeois pour montrer l'évolution des enjeux de cette longue « chaîne de publications » autobiographique qu'il s'agit de raviver. Après la première édition de 1609 dans laquelle elle s'illustre en littératrice autant qu'en sage-femme de génie, ses *Observations diverses* ont été considérablement enrichies dès 1617 et

[235] Et ce n'est pas le seul endroit où Louise Bourgeois s'improvise poétesse, comme le souligne Dominique Brancher lorsqu'elle mentionne « des poèmes encomiastiques qu'elle rédige pour la première édition des *Observations* en 1609 » : « Cette cohorte d'hommages versifiés succède à un nombre à peu près équivalent de poèmes (une dizaine) dédiés à la Reine et aux femmes de la cour, dessinant un réseau socio-professionnel où les nobles patientes côtoient les médecins gravitant autour d'elles. Louise Bourgeois circule de manière aussi aisée de l'un à l'autre de ces groupes qu'elle passe du vers à la prose (si c'est bien elle qui a rédigé l'apparat encomiastique), consacrant sa valeur d'écrivain en même temps que celle de ses dédicataires. » BRANCHER Dominique, « Y a-t-il une herméneutique féminine ? », *op. cit.*, p. 39-40.
[236] Voir à ce propos BRANCHER Dominique, *Équivoques de la pudeur*, *op. cit.*
[237] À la fin de sa vie, Louise Bourgeois, fort âgée, a sciemment réorganisé ses textes pour constituer une œuvre qui puisse donner à voir une image d'elle cohérente à la postérité.

s'accompagnent d'une nouvelle dimension pédagogique mise en scène dans son *Instruction à ma fille* de 1626. La sage-femme, qui a changé de tactique d'autopromotion après avoir éprouvé l'impossibilité d'entrer à la Faculté, s'y montre en mère aimante et soucieuse de préparer la génération suivante à pratiquer son art. L'héritage de Louise Bourgeois ne s'arrête pas là, toutefois, puisqu'elle avait aussi publié cette même année un autre texte autobiographique (qui semble avoir circulé plus tôt sous une forme différente), le *Récit véritable de la naissance des enfants de France*. C'est ce texte, sans doute le plus sensationnaliste, qui semble aujourd'hui le plus accessible et qui devrait pouvoir être lu autrement que dans des éditions érudites.

Son avant-dernière œuvre imprimée est toutefois moins glorieuse, puisqu'elle anticipe dans son *Apologie*[238] les accusations de ses confrères médecins après la mort en couche de Marie de Bourbon Montpensier, femme de Monsieur (dont elle a été jugée responsable) et qu'elle dénonce comme étant une cabale à l'encontre de sa profession (cette querelle semble d'ailleurs bien avoir mis fin à sa carrière chez les heureux du monde). Tombée en disgrâce à la Cour après cet incident du 29 mai 1627, l'expertise de Louise Bourgeois est très progressivement occultée[239], dans la deuxième partie du siècle, par le succès de nouvelles publications masculines (au premier chef desquelles les œuvres du grand obstétricien François Mauriceau[240]). Le savoir-faire de Louise Bourgeois a pourtant continué à circuler, non seulement en France[241] (avec une dernière réédition en 1710), mais aussi dans d'autres pays européens (où elle est

[238] BOURGEOIS Louise, *Apologie de Louyse Bourgeois, dite Bourcier, sage-femme de la reine mère du roi, et de feue Madame, contre le Rapport des médecins*, Paris, Melchior Mondière, 1627.
[239] Malgré des rééditions en 1635 – avec ajouts de ses « secrets » –, mais aussi après sa mort, en 1644 et 1652-1653.
[240] MAURICEAU François, *Les Maladies des femmes grosses et accouchées*, Paris, Jean Henault, Jean d'Houry, Robert de Ninville, Jean-Baptiste Coignard, 1668.
[241] Nathalie Sage Pranchère ne manque pas de souligner le caractère précurseur de Louise Bourgeois dans l'enseignement de sa profession : « Louise Bourgeois à la cour de France, Justina Siegemund à la cour de Brandebourg, Marguerite de la Marche à l'Hôtel-Dieu de Paris, sont toutes trois auteures de traités ou de manuels de l'art des accouchements. Ces femmes sont parmi les premières à avancer la nécessité de former leurs consœurs pour protéger l'ensemble des praticiennes des attaques réitérées du corps médico-chirurgical […]. » Il faut d'ailleurs souligner que Louise Bourgeois est chronologiquement de loin la première des trois. Voir SAGE PRANCHERE Nathalie, *L'École des sages-femmes. Naissance d'un corps professionnel (1786-1917)*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016, p. 18.

longtemps restée une référence, ayant été traduite en latin, en néerlandais et en allemand[242]).

Lire et enseigner Louise Bourgeois aujourd'hui ?

Il convient enfin de laisser paraître le plus clairement possible que l'œuvre de Louise Bourgeois pourrait être plus accessible en proposant une approche pédagogique de l'un de ses textes autobiographiques les plus émouvants : la naissance du futur Louis XIII, en 1601 (dont un extrait a été placé en annexe). Ce texte a déjà fait l'objet de commentaires érudits, à commencer par ceux de Valérie Worth-Stylianou[243], et sa dimension autobiographique a déjà été soulignée[244]. Mais il s'agit plutôt ici d'envisager ultimement la transmission d'un tel texte en dehors des sphères savantes. Il faut alors s'imaginer l'enseigner, en licence ou même dans une classe du secondaire[245]. Les ressources à utiliser ne manquent pas : outre le traditionnel contexte historique et littéraire à développer (en guise de préambule), le texte invite également à une immersion dans un style et un langage du passé dont il s'agit de relever l'étrangeté aujourd'hui. Dès lors, la paraphrase du texte est toujours nécessaire pour s'assurer qu'il est bien compris, avant d'en proposer conjointement l'analyse stylistique et narrative.

Louise Bourgeois, depuis quelques jours au château de Fontainebleau, y raconte comment elle a, avant tout le monde, su le sexe du nouveau-né, avant de l'annoncer avec malice à Henri IV lui-même. Le texte, qui joue de l'écart entre la plus haute autorité et la trivialité du personnel des femmes de chambre, utilise le suspense de la révélation pour lisser cette différence de statuts sociaux (qui

[242] Voir à ce propos VONS Jacqueline, « La parole d'une sage-femme : Louise Bourgeois (1563-1636) », *op. cit.*, p. 232.
[243] WORTH-STYLIANOU Valérie, « La théâtralisation de la naissance du dauphin (1601) chez Louise Bourgeois, sage-femme de Marie de Médicis », *op. cit.*
[244] Voir à ce propos « Une autobiographie médicale au cœur de la famille royale » in GRANGEAN Sacha, *Instituer la féminité pour l'Âge galant*, *op. cit.*, p. 158-161.
[245] J'ai déjà fait étudier les textes de Louise Bourgeois en master à l'École normale supérieure de Lyon, mais aussi en L3, L2 et même L1 à Rennes 2 et à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Le texte a toujours été très bien reçu et les étudiant·es se sont montré·es particulièrement enthousiastes devant l'écriture enjouée de Louise Bourgeois. Je crois sincèrement qu'il serait possible d'en enseigner d'autres extraits également au lycée.

s'effacent sous le jeu des pronoms) et teinter le personnage du roi de France d'une humanité étonnante, en le ramenant à l'état de jeune père submergé par l'émotion. En classe, le sujet de la naissance du futur roi entraîne deux types de discussions : celles autour du fonctionnement même des enjeux politiques et sociaux de la monarchie patriarcale d'Ancien Régime d'une part (surtout remise dans le contexte d'une absence d'héritier mâle), et d'autre part celles qui concernent les détails d'une naissance (sujet toujours surprenant pour un public jeune). L'économie du récit est maîtrisée : Louise Bourgeois distille lentement les informations, offrant à ses lecteurs le plaisir de partager sa jubilation d'être la première informée, ses phrases adoptant la progression mimétique de la temporalité réelle des événements. Le point de vue de la sage-femme, inédit, conjugué à une maîtrise des temps du récit qu'il faut souligner devant des élèves, donne d'abord aux événements un aspect intime et subjectif qui détonne avec l'importance nationale de la naissance d'un héritier, et qui, par contraste, amplifie d'autant l'explosion de joie à retardement qui survient dans la deuxième partie du texte, après un court dialogue entre le roi et la sage-femme. Dans le détail, l'analyse du vocabulaire ancien, de la syntaxe et de la narration à la première personne doit permettre de montrer comment l'autrice, tout en construisant sa place de témoin privilégiée (par la mise en scène et la dramatisation du « je »), stimule l'imagination de son lecteur ou de sa lectrice, qui se trouve plongée de manière très vive au cœur de la scène, alors que la reine, sous les effets conjoints du bonheur et de la fatigue, perd momentanément connaissance au beau milieu d'une foule agitée par une déferlante de joie pure. En somme, l'esthétisation et le rythme de la mise en récit sont à aborder comme deux artifices permettant à l'autrice d'orienter favorablement la lecture. Certains aspects semblent relever d'une amplification narrative typique des récits autobiographiques : la construction des personnages du texte à partir des personnages historiques doit permettre de montrer la manière dont toute œuvre, même (et surtout) autobiographique, déforme nécessairement la stricte vérité historique dans l'objectif de maximaliser les émotions ressenties. Or c'est dans le travail d'encodage dynamique d'émotions que réside la plus grande réussite de Louise Bourgeois. Car montrer un roi de France pleurer en devenant père, dans un texte

autobiographique écrit par une sage-femme, voilà qui donnerait à voir un tout autre XVII^e siècle que ce seul « Siècle de Louis XIV » habituellement aménagé par les programmes scolaires, et qui changerait un peu du discours usé sur les formes autobiographiques[246]. Louise Bourgeois, par la mise en récit de sa pratique d'accoucheuse, procède à une forme de maïeutique généreuse de la joie partagée entre le texte et ses lecteurs. Cette joie pure, celle de la naissance du Dauphin, transcende alors l'écriture pour venir toucher quelque chose de plus largement humain ; et c'est précisément cette caractéristique qui semble être l'apanage des meilleures autobiographies, faisant correspondre au récit d'une subjectivité toute l'expérience de l'humaine condition.

Ainsi, contrairement aux éditions critiques existantes, qui privilégient une lecture historique et médicale de l'œuvre de Louise Bourgeois, il est désormais essentiel de repenser une approche résolument littéraire de ses œuvres autobiographiques, soit par l'intégration d'extraits dans des manuels scolaires, soit par la diffusion de nouvelles éditions adaptées à un public bien plus large par leur souci d'accessibilité pédagogique. Car si les qualités stylistiques et narratives de son écriture ont certes été remarquées par toutes les publications savantes concernant Louise Bourgeois, l'apparat critique se contente pourtant toujours d'annotations contextuelles sans analyses détaillées du style. De sorte que cette objectivisation « documentaire » du texte n'a pas permis jusqu'alors d'interroger les processus de canonisation qui ont conduit à la marginalisation de son œuvre dans l'histoire littéraire. Au contraire, cette réflexion sur les logiques de réception de son écriture ouvre la voie à une relecture de Louise Bourgeois comme une autobiographe à part entière, dont la place mérite d'être redéfinie dans le champ des études littéraires, et dont le texte pourrait enfin être expliqué avec les mêmes outils que ceux appliqués au canon.

[246] Les programmes scolaires donnent souvent l'impression qu'au XVII^e siècle toute écriture du « moi » est haïssable, occultant toute une tradition de récits à la première personne entre Montaigne et Rousseau.

Annexe : La naissance du dauphin

Je vis le roi triste et changé, s'étant retiré d'auprès de moi, d'autant qu'il ne savait quel enfant c'était. Il n'avait vu que le visage. Il alla vers l'ouverture du pavillon du côté du feu, & commanda aux femmes de chambre de tenir force linges, & le lit prêt. Je regardais si je verrais mademoiselle de La Renouillère pour lui donner le signal, afin qu'elle allât ôter le roi de peine. […] Elle détroussa son chaperon, & alla faire la révérence au roi, & lui dit que je lui avais fait le signal, & même lui avais dit à l'oreille. La couleur revint au roi, & vint à moi à côté de la reine, & se baissa, et mit la bouche contre mon oreille, & me demanda : « sage-femme est-ce un fils ? » Je lui dis qu'oui. « Je vous prie ne me donnez point de courte-joie, cela me ferait mourir. » Je développe un petit monsieur le Dauphin, & lui fis voir que c'était un fils, que la reine n'en vit rien. Il leva les yeux au ciel, ayant les mains jointes, & rendit grâce à Dieu. Les larmes lui coulaient sur la face, aussi grosses que de gros pois. Il me demanda si j'avais fait à la reine, & s'il n'y avait point de danger de lui dire ? Je lui dis que non, mais je suppliais sa majesté que ce fut avec le moins d'émotion qu'il lui serait possible. Il alla baiser la reine, & lui dit, ma mie, vous avez eu beaucoup de mal, mais Dieu nous a fait une grâce, de nous avoir donné ce que nous lui avions demandé : nous avons un beau fils. La reine à l'instant joignit les mains, & et les levant avec les yeux vers le ciel, jeta quantité de grosses larmes, & à l'instant tomba en faiblesse. […] Le roi alla embrasser les princes, ne s'étant aperçu de la faiblesse de la reine, et alla ouvrir la porte de la chambre, & fit entrer toutes les personnes qu'il trouva dans l'antichambre & grand cabinet. Je crois qu'il y avait deux-cents personnes, de sorte que l'on ne pouvait se remuer dans la chambre pour porter la reine en son lit.

BOURGEOIS Louise, *Récit véritable de la naissance de messeigneurs et dames les enfants de France*, dans *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruicts, foecondité, accouchements, et maladies des femmes et enfants nouveaux naiz amplement traittées heureusement praticquées*, t. II, Paris, Henry Ruffin, 1652, p. 126.

Bibliographie

Sources primaires

BOURGEOIS Louise, *Apologie de Louyse Bourgeois, dite Bourcier, sage-femme de la reine mère du roi, et de feue Madame, contre le Rapport des médecins, Paris*, Melchior Mondière, 1627.

BOURGEOIS Louise, *Instruction à ma fille* in *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruicts, foecondité, accouchements, et maladies des femmes et enfants nouveaux naiz amplement traittées heureusement praticquées*, t. II, Henry Ruffin, 1652.

BOURGEOIS Louise, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruict, foecondité, accouchements et maladies des femmes et enfants nouveaux naiz, amplement traictées et heureusement praticquées par L. Bourgeois, dite Boursier, sage femme de la Roine. Œuvre utile et nécessaire à toutes personnes*, Paris, A. Saugrain, 1609.

BOURGEOIS Louise, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruicts, foecondité, accouchements, et maladies des femmes et enfants nouveaux naiz amplement traittées heureusement praticquées. 2, Observations de Louise Bourgeois ditte Boursier sage femme de ma Royne*, Paris, A. Saugrain, 1617.

BOURGEOIS Louise, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruicts, foecondité, accouchements, et maladies des femmes et enfants nouveaux naiz amplement traittées heureusement praticquées*, t. I, Jean Dehoury, 1652.

BOURGEOIS Louise, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruicts, foecondité, accouchements, et maladies des femmes et enfants nouveaux naiz amplement traittées heureusement praticquées*, t. II et III, Henry Ruffin, 1652.

BOURGEOIS Louise, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruits, fécondité, accouchements et maladies des femmes et enfants nouveau-nés ; instructions à ma fille*, Paris, Indigo côté femmes, 2008.

BOURGEOIS Louise, *Récit véritable de la naissance de messeigneurs et dames les enfants de France* in *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruicts, foecondité, accouchements, et maladies des femmes et enfants nouveaux naiz amplement traittées heureusement praticquées*, t. II, Henry Ruffin, 1652.

BOURGEOIS Louise, *Récit véritable de la naissance de Messeigneurs et Dames les enfans de France Fidelle relation de l'accouchement, maladie et ouverture du corps de feu Madame suivie du Rapport de l'ouverture du corps de feu Madame Remonstrance à Madame Bourcier, touchant à son Apologie. Instruction à ma fille*, Genève, Droz, 2000.

BOURGEOIS Louise, *Recueil des secrets de Louise Bourgeois : auquel sont contenues ses plus rares expériences pour diverses maladies, principalement des femmes, avec leurs embellissemens*, [1635], Paris, Jean Dehoury, 1653.

DU LAURENS André, *L'Histoire anatomique en laquelle toutes les parties du corps humain sont amplement déclarées enrichie de controverses et observations nouvelles, traduit par F. Size*, Paris, Jean Berthault, 1610.

DUVAL Jacques, *Des hermaphrodits, accouchemens des femmes et traitement qui est requis pour les relever en santé et bien élever leurs enfans*, Rouen, David Geuffroy, 1612.

GUILLEMEAU Jacques, *De l'heureux accouchement des femmes : où il est traité du gouvernement de leur grossesse, de leur travail naturel et contrenature, du traitement étant accouchées, et de leur maladies*, Paris, Nicolas Buon, 1609.

JOUBERT Laurent, *Erreurs populaires au fait de la médecine et régime de santé*, Paris, S. Millanges, 1578.

MAURICEAU François, *Les Maladies des femmes grosses et accouchées*, Paris, Jean Henault, Jean d'Houry, Robert de Ninville, Jean-Baptiste Coignard, 1668.

PARE Ambroise, *Anatomie universelle du Corps humain, composee par A. Paré Chirurgien ordinaire du Roy, et Iuré à Paris : reueuë et augmentee par ledit autheur auec I. Rostaing du Bignosc Prouençal aussi Chirurgien Iuré à Paris*, Paris, Iehan le Royer, 1561.

RIOLAN Jean, *Les Œuvres anatomiques de M. Jean Riolan*, Paris, Denis Moreau, 1629.

Sources secondaires

ANTONELLI Francesca, ROMANO Antonella, SAVOIA Paolo, *Gendered Touch: Women, Men, and Knowledge-making in Early Modern Europe*, Leiden Boston, Brill, 2022.

BRANCHER Dominique, « Y a-t-il une herméneutique féminine ? Les péripéties de la matrice dans l'œuvre de Louise Bourgeois » in Claire Delahaye, Isabelle Mornat et Caroline Trotot (dir.), *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs. Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, 2020, p. 27-48.

BRANCHER Dominique, *Équivoques de la pudeur. Fabrique d'une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015.

CAVALLO Sandra, GENTILCORE David, *Spaces, Objects and Identities in Early Modern Italian Medicine*, Malden, Blackwell Publishing, 2008.

CHARTIER Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003.

CHEREAU Achille, *Esquisse historique sur Louise Bourgeois, dite Boursier, sage-femme de la reine Marie de Médicis*, Paris, F. Malteste, 1852.

DION Laetitia, GARGAM Adeline, GRANDE Nathalie, HENNEAU Marie-Élisabeth, GELIS Jacques (dir.), *Enfanter dans la France d'Ancien Régime*, Arras, Artois Presses Université, 2017.

DOMINGUES Clara, « Louise Bourgeois (1563-1636) : la cabale des hommes de l'art contre les sages-femmes » in *Women in French Studies*, vol. 10, n°1, 2002, p. 23-35.

GELIS Jacques, « Louise Bourgeois. Une sage-femme entre deux mondes » in *Histoire des sciences médicales*, vol. XLIII, n°1, 2009, p. 27-39.

GELIS Jacques, *La Sage-femme ou le médecin. Une nouvelle conception de la vie*, Paris, Fayard, 1988.

GRANGEAN Sacha, *Instituer la féminité pour l'Âge galant. La publication des catégories de genre à la naissance de l'absolutisme*, Lyon, École normale supérieure de Lyon, 2023.

JOUHAUD Christian, VIALA Alain (dir.), *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

MANDRESSI Rafael, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et inventions du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.

MANDRESSI Rafael, « Corps, médecine et médecins dans l'Europe moderne », mémoire d'Habilitation à diriger des recherches, Paris, EHESS, 2018.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

PERKINS Wendy, « Midwives versus Doctors: The Case of Louise Bourgeois » in *The Seventeenth Century*, 1988, vol. 3, n°2, p. 135-157.

SAGE PRANCHERE Nathalie, *L'École des sages-femmes. Naissance d'un corps professionnel (1786-1917)*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016.

SCHIEBINGER Londa, *The Mind has no Sex? Women in the Origins of Modern Science*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

TATOUEIX Laura, *Défaire son fruit. Une histoire sociale de l'avortement en France à l'époque moderne*, Paris, Éditions EHESS, 2024.

VONS Jacqueline, « La parole d'une sage-femme : Louise Bourgeois (1563-1636) », Paris, BIUM-De Boccard, 2008.

WORTH-STYLIANOU Valérie, « La théâtralisation de la naissance du dauphin (1601) chez Louise Bourgeois, sage-femme de Marie de Médicis » in Sabine Chaouche (dir.), *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 137-154.

WORTH-STYLIANOU Valérie, *Les Traités d'obstétrique en langue française au seuil de la modernité. Bibliographie critique des « Divers travaulx » d'Euchaire Rösslin*

(1536) à l'« Apologie de Louyse Bourgeois sage femme » (1627), Genève, Droz, 2007.

Sitographie

SIÉFAR, *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*, http://siefar.org/dictionnaire/fr/Accueil

Invisibilisation historiographique et « essentialisation » des femmes artistes : Fede Galizia (1573/1578-1630), un contre-exemple ?

Camille NOUHANT

Sorbonne Université

Résumé :

L'émergence de l'histoire de l'art féministe dans les années 1970 a permis de redécouvrir de nombreuses figures féminines à travers notamment des publications et des expositions consacrées aux « femmes artistes ». Parmi elles figure Fede Galizia, surtout connue aujourd'hui pour ses natures mortes alors même qu'elle acquit une grande renommée de son vivant en tant que portraitiste et peintre de retables. Outre les portraits d'Isabelle Claire Eugénie et de Marguerite d'Autriche-Styrie, la peintre représenta plusieurs personnages importants de la Milan du XVII^e^ siècle, parmi lesquels le célèbre médecin Ludovico Settala et envoya certaines de ses œuvres, via Giuseppe Arcimboldo, à l'empereur Rodolphe II, dont la *Kunstkammer* constituait alors une des plus célèbres collections européennes. Si cette artiste ne disparut jamais complètement des guides de musées ou de villes, des inventaires de collection ou des récits de l'histoire de l'art lombard, l'étude de l'historiographie l'entourant révèle divers processus d'invisibilisation, dont certains indépendants de son statut de « femme artiste ».

> Aujourd'hui, les noms des femmes artistes de la Renaissance ne nous sont pas familiers, leurs identités souvent inconnues. Mais pour leurs contemporains elles étaient dignes de reconnaissance. Ainsi, dans l'histoire civique et la littérature artistique, les biographies et les poèmes des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, nous trouvons inscrits les noms de virtuoses, leurs divers accomplissements appréciés et des louanges décernées généreusement ou à contrecœur. Malheureusement, un nombre infime de leurs créations subsistent[247].

[247] JACOBS Fredrika H, *Defining the Renaissance Virtuosa. Women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 1. (*Today, the names of Renaissance women artists are largely unfamiliar, their identities often unknown. But to their contemporaries they were worthy of recognition. Thus, in sixteenth – and seventeenth-century art and civic histories, biographies, and poems we find the names of virtuosa recorded, their varying achievements assessed, and praise grudgingly or generously accorded them. Sadly, few of the works they created remain*). Fredrika H. Jacobs est professeure émérite d'histoire de l'art à la Virginia Commonwealth University. Sauf indication contraire, toutes les traductions ont été réalisées par nos soins.

Lorsque Fredrika H. Jacobs dresse ce constat, vingt ans se sont écoulés depuis l'exposition historique « Women Artists, 1550-1950[248] ». Outre les travaux de Linda Nochlin[249], le succès en librairie de Griselda Pollock[250] ou de Germaine Greer[251], ainsi que les rétrospectives consacrées à des peintres telles que Sofonisba Anguissola ou Artemisia Gentileschi témoignent d'un intérêt nouveau pour les artistes femmes. Le développement de l'histoire sociale de l'art à la fin du XIX^e^ siècle et des *gender studies* dans les années 1970 a certes permis à certaines figures féminines de sortir de l'ombre. Néanmoins, force est de constater qu'aujourd'hui encore, nombre d'entre elles demeurent méconnues du grand public, soit que leurs œuvres aient disparu, soit qu'elles aient subi cette tendance à l'uniformisation qui caractérise trop souvent le traitement des femmes dans l'histoire de l'art. Une peintre constitue un cas particulièrement intéressant : née entre 1573 et 1578, à Trente ou à Milan, morte de la peste ravageant la capitale lombarde en 1630, Fede Galizia semble en effet échapper au regrettable sort rencontré par certaines de ses consœurs. Son nom n'a jamais complètement disparu de la littérature artistique au cours des siècles et une quarantaine d'œuvres peuvent aujourd'hui lui être assurément attribuées, certaines d'entre elles présentant même une signature. En plus des portraits de plusieurs membres importants de la société milanaise du XVI^e^ siècle, cinq versions au moins d'une même composition sur le thème de Judith nous sont parvenues ainsi qu'un certain nombre de tableaux représentant d'autres sujets bibliques.

Pourtant, pendant près d'un siècle, la peintre a souffert d'un manque d'intérêt la reléguant à son rôle de pionnière de la nature morte italienne et occultant une partie de sa production. En outre, les témoignages de ses

[248] L'exposition itinérante s'est déroulée du 21 décembre 1976 au mois de mars 1977 au Los Angeles County Museum of Art, puis au University Art Museum d'Austin (Texas), au Carnegie Museum of Art de Pittsburgh (Pennsylvanie) et enfin au Brooklyn Museum de New York. Son commissariat était assuré par les historiennes de l'art Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris.
[249] NOCHLIN Linda, « Why have there been no great women artists? » in *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row Publishers, 1988, p. 145-178.
[250] POLLOCK Griselda, PARKER Roszika, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge & Kegan, 1981.
[251] GREER Germaine, *The Obstacle Race: the Fortunes of Women Painters and their Work*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1979.

contemporains et les archives la concernant n'ont fait l'objet de réelles études que tardivement dans son historiographie. Cette dernière se révèle riche et complexe : si le talent de portraitiste de Fede Galizia est souligné par nombre de ses contemporains, ses natures mortes sont essentiellement mentionnées dans des inventaires de collection et ses retables signalés dans les guides et récits de l'art lombard des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. « Redécouverte » dans les années 1870, son œuvre ne fait l'objet d'une monographie qu'en 1965, suivie d'une seconde vingt-quatre ans plus tard. Présente, des années 1950 à nos jours, dans les expositions consacrées aux femmes artistes, il faut néanmoins attendre 2021 pour que Fede Galizia fasse l'objet d'une rétrospective, au Castello del Buonconsiglio de Trente.

Puisqu'elle n'a jamais totalement disparu des sources imprimées, peut-on considérer que Fede Galizia a fait l'objet d'une forme d'invisibilisation historiographique ? Ce phénomène, qui désigne la manière dont certains historiens, ou en l'occurrence historiens de l'art, ont volontairement omis de mentionner dans leurs écrits certaines figures en raison de leur sexe biologique, de leur genre, de leur couleur de peau, ou encore de leur sexualité, a particulièrement touché les femmes artistes, comme l'explique Griselda Pollock :

> L'histoire de l'art moderne et professionnelle, en tant qu'institution officielle établie dans les universités, la presse et les musées, a fait disparaître les femmes du discours dominant. Il ne s'agit ni d'un oubli ni d'une négligence, mais bien d'un effacement systématique, politique, voulant affirmer la domination masculine dans le domaine de l'art et de la culture. On créait ainsi une identité quasi absolue entre créativité, culture, beauté, vérité et masculinité. Il n'était pas nécessaire de dire l'art des hommes ; on sait bien, en effet, que l'art, c'est l'homme[252].

Le relatif manque d'intérêt accordé jusqu'à récemment à Fede Galizia ne serait-il donc dû qu'à son sexe ? Doit-on la considérer comme un énième exemple de femme injustement négligée par l'histoire de l'art ? À la lecture des archives, de la littérature artistique et des catalogues d'expositions au sein desquels est mentionné le nom de la peintre, il semble en effet que plusieurs facteurs aient contribué à son invisibilisation partielle. L'historiographie complexe entourant

[252] POLLOCK Griselda, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? » in Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1994, p. 66.

Fede Galizia révèle une artiste dont le talent fut reconnu dès ses plus jeunes années et dont le caractère pionnier dans un genre autrefois considéré comme « mineur » a longtemps éclipsé le reste de sa production. Son cas nous invite ainsi à ne pas céder aux sirènes de l'essentialisation, Fede Galizia ne pouvant être réduite à son statut de « femme artiste ».

Une peintre célébrée de son vivant

Le nom de Fede Galizia apparaît pour la première fois en 1587 sous la plume du célèbre peintre et théoricien de l'art Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592). Dans ses *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori*, il loue les talents de Nunzio, le père de Fede, avant de faire l'éloge de la jeune fille : « Et Fede, sa fille / dont le cas et les mouvements de pinceau constituent un exemple rare » (*Et Fede, sua figliuola, i moti e i casi / del pinger ritrovò con raro essempio*[253]). En plus de ces quelques vers, le nom des Galizia figure dans l'index du recueil, accompagné de deux informations précieuses : ils seraient originaires de Trente, siège de l'un des plus importants conciles de l'histoire du catholicisme (1545-1563), et Nunzio aurait exercé alors la profession de miniaturiste. Fede Galizia aurait donc probablement appris le métier de peintre auprès de son père[254]. Cette pratique était d'autant plus courante chez les artistes femmes que l'accès à un atelier tenu par un homme n'appartenant pas à leur famille demeurait restreint[255]. La formation auprès du père ou du frère permettait par la même

[253] LOMAZZO Giovanni Paolo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1587, p. 162.

[254] En l'absence de preuves tangibles, il est difficile de déterminer si Nunzio Galizia était à la tête d'un « véritable » atelier et si d'autres artistes que sa fille ont pu se former à ses côtés.

[255] L'accès aux ateliers, académies, écoles et chantiers constitue le principal obstacle auquel les artistes femmes sont confrontées tout au long de l'époque moderne. Comme le rappelle Raffaella Morselli dans le catalogue de l'exposition « Roma Pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo » : « Il est rare d'identifier une artiste qui évolue seule dans un monde purement masculin, surtout si l'on considère le fait que les femmes n'avaient pas la possibilité juridique de rédiger des actes ou contrats chez le notaire, qu'elles ne pouvaient pas gérer d'échoppe ou entrer dans des confréries de peintre, ou dans les conseils de sociétés professionnelles. Pourtant, malgré les limites, certaine émergent avec force, bien que couvertes par des figures masculines qui se portent garantes, comme dans le cas de Lavinia Fontana, Giovanna Garzoni et, de façon plus préjudiciable, Artemisia Gentileschi. » (*È raro individuare un'artista che si muove da sola in un mondo prettamente maschile, sopratutto in considerazione del fatto che le donne non avevano la possibilità giuridica di stilare atti o contratti presso un notaio, non potevano essere capibottega, entrare nelle*

occasion de bénéficier du réseau de commanditaires développé par ces derniers. Giovanni Paolo Lomazzo réitère trois ans plus tard, dans son *Idea del tempio della pittura* et apporte de nouveaux éléments pour la compréhension de la formation de Fede Galizia. Cette dernière s'adonne alors « à l'imitation des plus grands de notre art » (*all'imitazione de i più eccellenti dell'arte nostra*[256]), c'est-à-dire la copie d'après les maîtres, passage obligé pour tout artiste en devenir.

---

compagnie dei pittori, o nei consigli delle società professionali. Eppure, nonostante le limitazioni, alcune emergono prepotentemente, seppure coperte da figure maschili che fanno da garanti, come nel caso di Lavinia Fontana, di Giovanna Garzoni e, in maniere più spregiudicata, di Artemisia Gentileschi), MORSELLI Raffaella, « Roma : la gloria delle donne tra Cinquecento e Seicento » in Ilaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli (dir.), *Roma Pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*, catalogue de l'exposition [Rome, Museo di Roma-Palazzo Braschi, 25 octobre 2024-4 mai 2025], Roma, Officina Libraria, 2024, p. 16-31. Au XVI^e^ siècle, l'apprentissage dès l'adolescence dans l'atelier d'un maître constitue une étape essentielle de la formation artistique. Or, les déplacements d'une femme en l'absence d'une figure tutélaire, tels qu'un père, un frère ou une dame de compagnie étaient limités et le *decorum* voulait qu'une femme ne se retrouvât pas seule en présence d'un ou plusieurs hommes étrangers à son cercle familial. Cas exceptionnel à cette époque, les sœurs Anguissola sont formées dans l'atelier de Bernardino Campi et Bernardino Gatti de 1546 à 1549. Sofonisba et Elena pouvaient alors compter sur l'aide de leur père, Amilcare, prêt à financer leur éducation artistique, peut-être dans le but d'en tirer profit et d'assurer à ces dernières une dot. Sur ce sujet, voir POMEROY Jordana, « Italian Women Artists from Renaissance to Baroque » in Vera Fortunati (dir.), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, catalogue de l'exposition [Washington D.C., National Museum of Women in the Arts, 16 mars-15 juillet 2007], Milano, Skira, 2007, p. 19-22. Sur la formation des artistes femmes à l'époque moderne, voir aussi TOSTMANN Oliver, « The Advantages of Painting Small: Italian Women Artists and the Matter of Scale » in Eve Straussman-Pflanzer, Oliver Tostmann (dir.), *By her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven/London, Yale University Press, 2021, p. 34-36. De plus, l'étude d'après le nu est strictement interdite aux femmes. Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin expliquent ainsi que : « Vitale également était la possibilité d'assister à des cours de dessins privés organisés à Rome et ailleurs afin de réduire les coûts liés à l'embauche d'un modèle. La première option était parfois envisageable, mais les coutumes et les préjugés excluaient catégoriquement les femmes de la seconde. On pensait que la présence d'un modèle pourrait ruiner la réputation d'une femme et attirer le scandale » (*Also vital was the chance to attend the private drawing sessions organized in Rome and elsewhere to bring down the cost of hiring a model. The former was sometimes possible but custom and prejudice firmly excluded women from the latter. It was believed that their presence could only ruin the reputation of the woman and give rise to scandal*), NOCHLIN Linda, SUTHERLAND HARRIS Ann, *Women Artists: 1550-1950*, catalogue de l'exposition [Los Angeles, Los Angeles County Museum, décembre 1976-mars 1977], New York, Alfred A. Knopf, 1978, p. 26. Cette interdiction put néanmoins être contournée par des artistes telles qu'Elisabetta Sirani et Giulia Lama, qui firent peut-être appel à des membres de leur famille afin qu'ils posent pour leurs études du corps humain, nécessaires à la production de grands formats historiques. Voir STRAUSSMAN-PFLANZER Eve, TOSTMANN Oliver (dir.), *By her Hand*, *op. cit*. La seconde moitié du XVI^e^ siècle voit les académies de beaux-arts fleurir, suivant le modèle vasarien. Malheureusement, celles-ci n'étaient dans l'ensemble pas ouvertes aux femmes. En 1616, Artemisia Gentileschi est ainsi la première à intégrer l'Accademia del Disegno de Florence. Néanmoins, les femmes admises dans ces institutions ne pouvaient assister à toutes les réunions et séances. Des cours particuliers pouvaient être dispensés aux femmes, si la fortune ou le réseau du père le permettaient. Le cas d'Artemisia Gentileschi, violée par Agostino Tassi, un ami de son père chargé de lui enseigner la perspective, et ce, alors même qu'Artemisia disposait d'une dame de compagnie, démontre qu'une telle pratique n'était pas sans danger. En outre, comme l'explique Claudio Strinati dans le catalogue de l'exposition « Italian Women Artists : from Renaissance to Baroque », les chantiers de fresques, en raison de la présence d'échafaudages, étaient interdits aux femmes. Cependant, Ippolita, l'épouse du peintre Fabrizio Parmigiano, est mentionnée par Giovanni Baglione comme ayant toujours accompagné son époux où qu'il aille, laissant Claudio Strinati supposer que la jeune femme se trouvait également sur le chantier de Santa Cecilia à Rome, bien que son nom n'apparaisse pas dans les archives. Voir STRINATI Claudio, « On the Origins of Women Painters » in Vera Fortunati Fortunati (dir.), *Italian Women Artists*, *op. cit.,* p. 15-18.

[256] LOMAZZO Giovanni Paolo, *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo: pittore, nella quale egli discorre dell'origine, e fondamento delle cose contenute nel suo Trattato dell'arte della pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1590, p. 163.

Les années 1590 marquent un tournant dans l'historiographie de la peintre puisque les écrits de deux auteurs publiés au cours de cette décennie vont constituer une véritable mine d'informations à son sujet. Le premier est un poète, dont Lomazzo avait également fait l'éloge en 1587 et qui est aujourd'hui quelque peu oublié, Gherardo Borgogni (1526-1608). En 1592, ce dernier mentionne les Galizia à plusieurs reprises dans son recueil *Nuova scielta di Rime*. L'un des poèmes dédiés à Fede identifie cette dernière comme l'auteur du portrait imprimé au verso du frontispice[257] :« À la vertueuse / virtuose très aimable Dame Fede Galizia, excellente miniaturiste, ci-dessus le portrait de l'auteur, que vous voyez ici gracieusement exprimé » (*ALLA / VIRTUOSA, / E GENTILISS. / SIGNORA / FEDE GALITIA, / Miniatrice Eccell. / Sopra il ritratto dell'Autore, / Che qui si vede gentil-/Mente espresso*[258]). Le terme de « *virtuosa* », polysémique, peut ici aussi bien désigner le talent de la jeune fille que sa vertu, notion mise en avant dans de nombreux poèmes ou écrits artistiques mentionnant des femmes artistes aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles[259]. En outre, le portrait de Gherardo Borgogni présente une particularité : le poète y est représenté portant une sorte de tunique nouée à la nuque. Celle-ci rappelle le déguisement de porteur revêtu par les membres de l'*Accademia della Val di Blenio* tel un uniforme. Giovanni Paolo Lomazzo, en sa qualité d'« abbé » (*abate*[260]) de l'*Accademia*, est représenté dans cette tenue sur une médaille gravée par Annibale Fontana dans les années 1560[261]. Il semble donc que Fede Galizia ait été en contact avec des intellectuels et artistes appartenant à ce type d'institutions, puisque Lomazzo, Borgogni, Giuliano Gosellini (à qui Nunzio Galizia a dédié une gravure[262]) et Paolo Morigia comptaient tous parmi les membres de diverses académies. Général des Jésuites et historien,

[257] 1592, xylographie, 100 x 60 mm. Un exemplaire des *Rime* est conservé à la Biblioteca Comunale Centrale de Milan ou Bibliothèque Sormani, avec pour côte VET.A VET.32. 218671.
[258] BORGOGNI Gherardo, *Nuova scielta di rime del sig. Gherardo Borgogni*, Bergamo, Comin Ventura, 1592, p. 176.
[259] JACOBS Fredrika H., *Defining the Renaissance Virtuosa*, *op. cit.*, p. 2-4.
[260] L'exposition « Rabisch, il grottesco nell'arte del Cinquecento », qui s'est tenue au Museo Cantonale de Lugano, du 28 mars au 21 juin 1998, a permis de redécouvrir non seulement l'*Accademia della Val di Blenio*, mais également les spécificités artistiques liées à cette institution. Nos propos s'appuient en grande partie sur le catalogue de cette exposition. Voir BERTELLI Carlo (dir.), *Rabisch: Il grottesco nell'arte del cinquecento. L'Accademia della val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Milano, Skira, 1998.
[261] Un exemplaire est conservé au musée du Louvre (bronze, diam. 5 cm, Département des Objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes, n°inv. OA 2400).
[262] GALIZIA Nunzio, *Vue en perspective de Milan*, 1578, eau-forte, 464 x 644 mm, Milan, Civica Raccolta Stampe Bertarelli, n°inv. P.V. g. 37-22.

Paolo Morigia (1525-1604) apporte un nouvel éclairage sur la carrière de Fede Galizia lorsqu'il publie sa *Nobiltà di Milano*, en 1595. Outre son propre portrait, l'historien en attribue un certain nombre à l'artiste, dont celui de la duchesse de Frias María Girón de Velasco (1553-1608), épouse du gouverneur du duché, Juan Fernández de Velasco (ca. 1550-1613[263]). L'historien ajoute, sans plus de précisions, que des œuvres de Fede Galizia ont été envoyées à l'empereur Rodolphe II. Gherardo Borgogni reprend cette information dans sa *Fonte del diporto*, publiée en 1598, et ajoute :

> Essendo questi anni adietro, dal gia fù Sig[nor]. Gioseppe Arcimboldo Pittor di Sua M[aestà]. Ces[area]. mandate alla detta Ces[area]. M[aestà] alcune sue fatiche, le queli gli furono care molto, onde per ne darne maggior segno, ordinò a detto Arcimboldo, che gli facesse haver qualch'altra cosa di mano di questa virtuosissima giovane, il che fù eseguito.
> (G. BORGOGNI, *La Fonte del diporto*, 1602, p. 39-40)

> Il y a quelques années que le maintenant feu Sieur Giuseppe Arcimboldo, peintre de sa Majesté Césarée, envoyât à sa Majesté Césarée quelques-uns de ses travaux, lesquels furent particulièrement appréciés, aussi, pour lui donner un plus grand signe, elle [sa Majesté Césarée] ordonna audit Arcimboldo, qu'il lui obtienne d'autres choses de la main de cette virtuose jeune femme, ce qui fut fait.

Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) avait obtenu de Rodolphe II, auprès duquel il résidait, à Prague, de pouvoir retourner dès 1587 dans sa ville natale, Milan, où il s'éteignit six ans plus tard. Les œuvres précédemment mentionnées ont donc probablement été exécutées entre ces deux dates. Dans la réédition de sa *Fonte del diporto*, parue en 1602, Gherardo Borgogni évoque par ailleurs une commande prestigieuse reçue par Fede Galizia : celle de représenter la Reine et l'Infante d'Espagne, Marguerite d'Autriche-Styrie (1584-1611) et Isabelle Claire Eugénie (1566-1633[264]). Selon le poète, ces petits portraits ovales de deux des

[263] MORIGIA Paolo, *La Nobiltà di Milano, divisa in sei libri. Libro Quinto, si favella de' pittori, scultori, architetti, miniatori, & altri virtuosi, in diverse sorti di virtù*, Milano, Pacifio Ponti, 1595, p. 282.
[264] BORGOGNI Gherardo, *La Fonte del diporto, dialogo del sig. Gherardo Borgogni, d'Alba Pompea, l'Errante Accademico Inquieto di Milano, nel quale si raccontano molti bellissimi, e morali auenimenti, e si leggono nuoue, e diverse poesie, & altre materie curiose. Di nuouo ristampato, & accresciuto dal medesimo autore*, Venezia, Giovan Battista Ciotti senese all'Aurora, 1602, p. 155.

figures politiques les plus importantes du XVII^e siècle européen auraient même été amenés à Rome par Nunzio Galizia, afin de les montrer au neveu du pape, le cardinal Cinzio Aldobrandini. Aujourd'hui perdues, ces œuvres auraient pu être exécutées autour de 1598, date à laquelle Marguerite d'Autriche-Styrie fait escale à Milan avant de rejoindre l'Espagne et d'y célébrer son union au roi Philippe III[265].

Les témoignages de Gherardo Borgogni et Paolo Morigia sont par ailleurs particulièrement précieux concernant la biographie de Fede Galizia puisque les écrits du premier et le portrait du second ont été utilisés par les historiens de l'art afin de déduire la date de naissance de l'artiste. En effet, le *Portrait de Paolo Morigia*[266] présente dans sa partie supérieure l'inscription suivante : « *FIDES GALLICIA VIRGO PUDICISS / AETAT-SUE ANN-XVIII OPUS HOC, / F-PAULI MORIGII SIMULACRUM, ANN-72 GRATI ANIMI ERGO EFFINXIT / ANNO 1596* » (« Fede Galizia vierge très pudique / en sa 18^e année a fait cette œuvre, / effigie de F[rère ?] Paolo Morigia, 72 ans l'âme reconnaissante de l'avoir représenté / l'an 1596 »). La date indiquée sur ce tableau ne coïncide néanmoins pas avec les informations fournies par Paolo Morigia lui-même : s'agit-il alors du même portrait ? N'était-il pas déjà achevé lorsque l'historien le mentionna dans sa *Nobiltà di Milano* parue un an plus tôt ? Une analyse infrarouge a permis à Giacomo Berra, historien de l'art, de répondre à ces interrogations : l'inscription serait apocryphe et aurait donc probablement été peinte après l'exécution du tableau, suggérant une potentielle erreur de date[267]. Outre le poème de Giovanni

[265] À propos des cérémonies organisées à Milan à cette occasion, voir MAZENTA Guido, *Apparato fatto dalla città di Milano per ricevere la serenissima regina D. Margarita d'Austria sposata al potentiss. rè di Spagna D. Filippo III nostro signore*, Milano, Pacifico Pontio, 1598.

[266] Huile sur toile, 88 x 79 cm, Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacothèque, n° inv. 110. Voir BERRA Giacomo, « 234. Fede Galizia. Ritratto di Paolo Morigia » in *Musei e Gallerie di Milano: Pinacoteca Ambrosiana*, t. II, Milano, Electa, 2006, p. 149-153.

[267] Voir BERRA Giacomo, « Alcune puntualizzazioni sulla pittrice Fede Galizia attraverso le testimonianze del letterato Gherardo Borgogni » in *Paragone*, n°14, vol. 469, 1989, p. 14-32. Ann Sutherland Harris suggère, quant à elle, l'existence de deux portraits. Le premier aurait été peint un an avant celui de l'Ambrosienne et serait, au moment où elle rédige sa notice dans le catalogue de l'exposition *Women Artists: 1550-1950*, perdu. Il serait identifiable à celui décrit par Paolo Morigia en 1595 dans sa *Nobiltà di Milano*. La composition du second portrait, conservé à Milan, s'inspirerait de celle du premier. À l'appui de cette hypothèse, l'historienne de l'art évoque l'existence de nombreuses répliques d'une même composition élaborées par Fede Galizia tout au long de sa carrière, aussi bien dans le genre de la nature morte que dans celui de la peinture d'histoire. Aucun autre argument n'est avancé par Ann Sutherland Harris à ce sujet. Il est donc probable que cette supposition repose sur l'écart existant entre la date de publication de la *Nobiltà di Milano*, à savoir l'année 1595 et celle indiquée sur l'inscription du portrait de l'Ambrosienne, 1596. Les recherches de Giacomo Berra auront donc permis de démontrer que l'œuvre mentionnée par Paolo Morigia dans ses

Paolo Lomazzo en 1587 et l'envoi d'œuvres à cette même période, les découvertes de Berra encouragent ainsi l'hypothèse selon laquelle Fede Galizia serait née avant 1578. Par ailleurs, cette inscription témoigne de l'importance accordée à la vertu de l'artiste, puisque cette dernière y est désignée comme « *virgo pudiciss* », une manière de rassurer le spectateur face à un portrait d'homme réalisé par une femme et induisant donc une entorse au *decorum* de l'époque, mais également de s'affirmer en tant que seule créatrice de leurs œuvres[268]. En outre, le fait d'insister sur l'identité sexuelle de la peintre pouvait également ajouter de la valeur au tableau. Les femmes artistes constituaient ainsi une curiosité, et leurs œuvres étaient recherchées par certains collectionneurs afin de les exposer dans leurs cabinets de curiosités[269].

De nombreux autres poètes et écrivains ont mentionné le nom de l'artiste de son vivant, témoignant à cette occasion de sa renommée. Parmi eux, citons Cesare Rinaldi qui publie un poème en l'honneur de la peintre en 1598, ou encore Muzio Manfredi en 1605 qui dédie un madrigal à « la plus pure Foi/Fede » (*purissima Fede*) peignant d'une « main virginale » (*virginella man*[270]). Plus surprenant, le catalogue de l'exposition tridentine évoque une potentielle pratique de la peinture sur tissu par Fede Galizia, s'appuyant sur des vers de Giovanni Soranzo publiés dans son recueil *Lo Armidoro* (1611) : « Ici de FEDE, qui avec un pinceau d'or / anime les draps, ornement de manufacture royale »

écrits peut avec certitude être identifiée au tableau milanais. Voir NOCHLIN Linda, SUTHERLAND HARRIS Ann, *Women Artists, 1550-1950*, *op. cit.*, p. 116.

[268] Sheila Barker, docteure en histoire de l'art et spécialiste d'Artemisia Gentileschi explique : « Ces deux concepts, virginité et capacités d'autonomie, apparaissent précédemment dans des signatures "biographiques" de femmes artistes utilisant le terme "virgo" ("vierge") et dans les références à elles-mêmes en tant que seules créatrices de leur propre image. Parmi les célèbres exemples, citons la signature de Sofonisba Anguissola dans son premier autoportrait, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. De façon similaire, dans la formule de Lavinia Fontana présente sur son *Autoportrait au virginal* (Rome, Accademia di San Luca), l'artiste reconnait son statut de fille de peintre, mais exprime clairement que son miroir seul l'a aidé à produire cette œuvre sur laquelle apparaît l'inscription » (*This pair of concepts, virginity and autonomous capability, has precedents in the 'biographical' signatures of women artists featuring the designation* virgo *(virgin) and in their references to themselves as the sole creators of their own images. Well-known examples include Sofonisba Anguissola's signature on her earliest dated self-portrait at the Kunsthistorisches Museum in Vienna […]. Similarly, in Lavinia Fontana's formula […] on the* Self-portrait *at the virginal (Rome, Accademia di San Luca), the artist acknowledged herself as the daughter of a painter but made it clear that only her mirror helped her make the painting on which this inscription appears*). BARKER Sheila, « The first biography of Artemisia Gentileschi » in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Firenze, Kuntshistorischen Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 2018, p. 424.

[269] Voir FFOLIOTT Sheila, « *Più che famose*. Some thoughts on Women Artists in Early Modern Europe » in Sheila Barker (dir.), *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame, and Collectors*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 15-27.

[270] Cité in JACOBS Fredrika H., *Defining the Renaissance Virtuosa*, *op. cit.*, p. 174-175.

(*Quivi di FEDE, che con penna d oro / anima i lini, appar regio lavoro*[271]). Il s'agit là, à notre connaissance, de l'unique source faisant état d'une telle production.

Un premier regard porté sur les sources primaires à notre disposition permet d'ores et déjà de constater que la vertu de l'artiste constitue une donnée non négligeable pour les contemporains de Fede Galizia. Les divers termes employés semblent suggérer que la peintre ne s'est jamais mariée, ou du moins, pas avant 1611. Loin d'être anecdotique pour l'époque, son statut de femme célibataire a peut-être permis à Fede Galizia de ne pas renoncer à ses pinceaux une fois un éventuel mariage prononcé, comme certaines de ses pairs[272]. Qu'en disent les rares archives qui nous sont parvenues ?

Les archives : disparition, rareté et imprécisions

Si elles ne sont pas nombreuses, les archives mentionnant Fede Galizia de son vivant nous fournissent néanmoins de précieuses informations quant aux commanditaires, aux revenus, et même au lieu de vie de l'artiste. La plupart d'entre elles sont conservées à Milan, ville bombardée en 1943, ce qui a peut-être eu une incidence sur l'historiographie de la peintre. En effet, comme l'explique Robert-Henri Bautier en 1946, le site des Archives d'État a été touché par les bombardements : « une forte proportion des fonds postérieurs à 1530 » auraient été détruits selon lui[273]. De plus, des pertes ont pu survenir au cours de

[271] Cité in AGOSTI Giovanni, GIACOMELLI Luciana, STOPPA Jacopo (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, catalogue de l'exposition [Trente, Castello del Buonconsiglio, 3 juillet-24 octobre 2021], Trento, Esperia, 2021, p. 342. Le catalogue introduit en effet ces vers de la manière suivante : « Une mention de Fede Galizia, faisant référence à sa spécialisation dans la peinture sur tissus » (*Una menzione di Fede Galizia, con riferimento a una sua specializzazione nella pittura su tessuti*).

[272] Certes, l'époux de Lavinia Fontana, Paolo Zappi, lui-même peintre, mit sa carrière de côté afin de servir celle de sa femme. Néanmoins, il semble que l'inverse soit plus fréquent, et ce, aussi bien dans la péninsule italienne que dans les pays du Nord. Ainsi, la signature de Judith Leyster disparaît après 1636, date de son mariage avec le peintre Jan Miense Molenaer. Catherina van Hemessen a peut-être subi le même sort après son mariage advenu en 1554. L'historienne de l'art Sheila Ffolliott évoque également Magdalena van de Passe, Louise Moillon et Susanna von Sandrart parmi les artistes ayant vu leur carrière diminuer une fois leurs noces prononcées. Voir FFOLIOTT Sheila, « Più che famose », *op. cit.*

[273] Robert-Henri Bautier ajoute, en note de bas de page : « Par ailleurs ont été détruites à Milan les célèbres archives privées des princes Borromei, celles de nombreuses familles et de divers couvents, la bibliothèque de l'Université du Sacré-Coeur (l'une des plus importantes d'Italie) ; les pertes sont également lourdes à la bibliothèque Ambrosienne et au Castello Sforzesco (Archivio storico comunale e Biblioteca Trivulziana), mais légères à la Bibliothèque nationale Brera ». BAUTIER Robert-Henri, « Les archives italiennes pendant la guerre » in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 106, livraison 2, 1946, p. 21, n. 2. Les fonds touchés

transferts de fonds d'archives et certains documents n'ont peut-être pas encore fait l'objet d'un récolement[274].

Le nom de la peintre apparaît pour la première fois dans un registre daté de 1610 et conservé aux Archives diocésaines de Milan[275]. La famille Galizia y est renseignée dans son ensemble, selon la pratique du *status animarum*, appliquée dans le duché par le cardinal-archevêque Charles Borromée. Prénom, profession et âge sont ainsi stipulés dans ce « Livre de l'état des âmes ». Le miniaturiste et ses proches résident alors dans la paroisse de San Nazaro in Brolo à Milan, chez Pietro Martire Mascarone, un marchand de 56 ans. Les Galizia sont au nombre de six : Nunzio, le patriarche, alors âgé de 71 ans ; Caterina, son épouse, de dix-sept ans sa cadette ; Fede et Margarita, leurs filles, respectivement âgées de 30 et 27 ans ; et enfin une nièce du miniaturiste, Anna, 26 ans, ainsi qu'un petit-fils, Josefo, 5 ans. À l'exception d'Anna, aucune des femmes de la famille mentionnées ici n'apparaît dans quelque source que ce soit après cette date. Ce document ne fait qu'ajouter au mystère entourant la date de naissance de Fede Galizia. En effet, si en 1610 l'artiste était âgée de 30 ans, elle ne peut être née en 1578[276]. Quoi qu'il en soit, une certitude se dégage à la lecture de cette archive : la peintre vivait toujours sous la tutelle de son père à cette date.

Le nom de Pietro Martire Mascarone apparaît dans deux autres documents en lien avec les Galizia. Conservé aux Archives de l'Ospedale Maggiore de Milan, le premier mentionne la réalisation d'un portrait, par Fede Galizia, autour de

---

présentent pour la quasi-totalité d'entre eux un lien direct ou indirect avec la production de Fede Galizia : la peintre représenta saint Charles Borromée à quatre reprises et l'un de ses tableaux fut porté lors des processions contre la peste en 1630 ; de nombreuses familles milanaises et italiennes passèrent commande auprès de l'artiste, et certaines de ses œuvres étaient ou sont toujours conservées à la Bibliothèque Ambrosienne et au Château des Sforza. Voir AGOSTI Giovanni, GIACOMELLI Luciana, STOPPA Jacopo (dir.), *Fede Galizia, Mirabile pittoressa*, *op. cit*.

[274] Une dernière donnée doit être prise en compte : certains documents subsistent peut-être chez des particuliers en ayant hérité et ne les ayant jamais divulgués.

[275] Archivio Diocesano di Milano, *Visite pastorali: Santo Stefano*, vol. 15, q. 5-7, f. 34*r*. Le document est publié partiellement par Giacomo Berra en 1989 (« Alcune puntualizzazioni », *op. cit.*, p. 28, n.b. 37). Nous tenons à remercier monsieur Fabrizio Pagani pour la communication de ce document.

[276] Les avis divergent quant à la lecture de l'âge indiqué à côté du nom de Fede Galizia. Bice Besta, à l'origine de la première publication de ce *status animarum*, déchiffre l'inscription « 3.p. », induisant ainsi la naissance de Fede Galizia entre 1571 et 1580, puisque dans sa trentaine au moment de la rédaction du document. BESTA Bice, « Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del Seicento » in *Archivio Storico Lombardo*, 1933, p. 460. En 1989, Giacomo Berra remet néanmoins en question cette interprétation, et propose d'y lire le nombre « 30 », considérant la date de naissance de l'artiste comme l'an 1580. BERRA Giacomo, « Alcune puntualizzazioni », *op. cit.*, p. 28, n.b. 37.

1622-1623, du marchand chez qui la famille habitait. À la date du 13 mai 1623, le registre des comptes de l'Ospedale Maggiore présente l'entrée suivante : « 86,5 deniers calculés comme indiqué ci-dessus pour Madame Fede Galizia en 15 ducats pour la remercier d'avoir fait le portrait de dudit défunt Mascarone comme il se doit » (*Denari 86.5 in conto ut supra conti alla Signora Fede Gallitia in ducatoni quindeci per sua mercede d'haver fatto il retratto di detto quondam Mascarone per merito*[277]). Le tableau ci-mentionné[278] se trouve toujours à l'Ospedale Maggiore de Milan, parmi les portraits des bienfaiteurs de l'institution. Ce lieu abrite par ailleurs le testament de Mascheroni (ou Mascarone), au sein duquel est cité Nunzio Galizia. Le document daté du 8 mai 1622 précise que le miniaturiste demeure chez le marchand, alors propriétaire d'une habitation située Porta Romana à Milan. Fede Galizia et son père ont-ils vécu dans cette demeure de 1610 à 1622, sans discontinuer ? Cela ne semble pas être le cas, puisque la présence du miniaturiste à la cour des ducs de Savoie, à Turin, est attestée en 1620 et 1621 par des archives conservées dans la même ville[279]. L'hypothèse d'autres voyages professionnels n'est pas non plus à exclure. Néanmoins, après 1622, le miniaturiste disparaît des archives et n'est plus cité, à notre connaissance, par ses contemporains. Le testament de Mascheroni offre donc un dernier aperçu de la vie de Nunzio Galizia, son locataire, sans que nous sachions quel rôle exact a pu jouer le marchand dans la vie de l'artiste. Par ailleurs, sa mort semble avoir eu de réelles conséquences sur la carrière de sa fille. En effet,

---

[277] Archivio dell'Ospedale Maggiore di Milano, Registri di contabilità, Mastro Uscite 1620-1624, c. 503. Ce paiement est versé par les « deputati » de la Ca' Granda, une institution interdépendante de l'Ospedale Maggiore, en charge de commander les portraits des bienfaiteurs de l'hôpital, dont faisait partie Pietro Martire Mascheroni. Le document est publié pour la première fois par Francesco Cusani, en 1877, dans son étude sur Paolo Morigia et Giuseppe Ripamonti. CUSANI Francesco, « Paolo Moriggia e Giuseppe Ripamonti, storici milanesi » in *Archivio storico lombardo*, vol. 4, 1877, p. 48. La conversion des « denari » en lires est proposée par le catalogue de l'exposition tridentine. Voir RENZI Giovanni, « Regesto di Nunzio e Fede Galizia (1573-1809) » in Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, *op. cit.*, p. 343.

[278] Huile sur toile, 132 x 101 cm, Milan, Ospedale Maggiore Ca' Granda, n°inv. 15.

[279] Archivio di Stato di Torino, Sezione riunite, Camera dei Conti di Piemonte, art. 614, 14, c. 179*v.* Alessandro Baudi di Vesme signale ce document conservé aux Archives d'État de Turin, dans lequel est mentionné un paiement reçu par Nunzio Galizia pour avoir réalisé des objets faits d'ambre et parfumés de musc. Un autre document, rédigé le 24 octobre 1620, atteste déjà de la présence de Nunzio à Turin, auprès des ducs de Savoie, Charles-Emmanuel I^er^ et Victor-Amédée I^er^. Outre la confirmation d'une production de luxe réservée à des familles nobles évoluant dans des cours renommées, ces documents permettent d'émettre l'hypothèse d'un voyage de Fede Galizia, auprès de son père, dans le Piémont, puisqu'une de ses Judith avait été peinte pour les ducs de Savoie. Voir BAUDI DI VESME Alessandro, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, t. II, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1966, p. 490. Voir également RENZI Giovanni, « Regesto di Nunzio e Fede Galizia », *op. cit.*, p. 343, n. 74.

Fede Galizia ne s'étant visiblement jamais mariée, elle perd non seulement son père, mais également son tuteur légal et se retrouve donc dans une situation délicate en tant que femme artiste célibataire, un statut peu recommandable au vu des mœurs de l'époque. Le nombre peu élevé d'œuvres signées et datées après 1622 semble confirmer cette hypothèse[280]. Au sein de la monumentale *Histoire des femmes en Occident* dirigée par Michelle Perrot et Georges Duby, Olwen Hufton rappelle ainsi que

> [d]ès sa naissance, en effet, l'existence d'une fille, issue d'une union légale, et quelles que furent ses origines sociales, se définissait par sa relation aux hommes. Son père puis son époux en étaient légalement responsables et elle devait à tout deux respect et obéissance, ainsi qu'on le lui avait appris. Père ou mari étaient censés la protéger contre les dures réalités d'un monde extérieur hostile. On considérait aussi qu'elle était économiquement dépendante de l'homme qui contrôlait sa vie. Le père devait s'occuper de sa fille jusqu'à son mariage : il négociait alors (lui-même ou par l'intermédiaire d'un représentant) la dot de celle-ci avec le fiancé[281].

Nunzio Galizia a-t-il, suivant peut-être l'exemple d'Amilcare Anguissola, poussé sa fille à devenir peintre afin que les revenus de son activité puissent constituer sa dot ? Fede Galizia ne s'est-elle finalement jamais mariée, car elle vivait assez bien de son art pour se permettre de demeurer célibataire et de subvenir aux besoins de sa famille ? Le testament de la peintre[282], rédigé le 21 juin 1630, suggère en effet une certaine fortune amassée par cette dernière, signe du succès rencontré pendant plusieurs décennies. Ce document est, à notre connaissance, le dernier dans lequel apparaît le nom de l'artiste avant sa mort, survenue probablement quelques jours après sa rédaction. La cause précise du décès y est d'ailleurs stipulée : la peintre serait morte de la peste, fléau ayant peut-être emporté d'autres membres de sa famille. La cousine de Fede Galizia,

---

[280] Voir NOUHANT Camille, « Fede Galizia (1574/1578-1630) ou la quête d'une identité picturale au siècle des Borromée », mémoire de recherche de Master 1 et 2, sous la direction d'Anne Lepoitevin, Paris, Sorbonne Univeristé, 2021, p. 35.

[281] HUFTON Olwen, « Le travail et la famille » in Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident. III. XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Perrin, 2002, p. 25-26.

[282] Archivio di Stato di Milano, Fondo di religione: Sant'Antonio Abate, pezzo 972, Cartiera Z.1, f. 35 (anciennement 50).

déjà présente dans le *status animarum* de 1610, Anna, semble avoir survécu à l'épidémie, puisqu'elle est désignée, aux côtés d'un certain Carlo Henrico, neveu de l'artiste, comme héritière de cette dernière. Par ailleurs, la peintre lègue six tableaux aux Pères Théatins de l'église Sant'Antonio Abate de Milan, située près de San Nazaro in Brolo (et qui en conservait déjà trois : le *Saint Antoine* et *Saint Paul*[283], ainsi que le *Saint Charles Borromée en procession avec le Saint Clou*[284]). Ils sont ainsi décrits :

> Un San Thomaso che tocca la piaga del costato a Cristo con gli altri apostoli, una Santa Catherina che viene dal Luino, Una Cingarina che vien dal Corez, Un Cristo all horto che vien dal Corez, Una Madonina dal Cavagnal che vien dal Corez, Un Cristo che porta la Croce con cornica intagliata.
> (ASM, Fondo di religione: Sant'Antonio Abate, pezzo 972, Cartiera Z.1, f. 35, anciennement 50)

> Un Saint Thomas touchant la plaie du Christ avec les autres apôtres, une Sainte Catherine d'après Luini, une Zingarella d'après Le Corrège, un Christ au Jardin des Oliviers d'après Le Corrège, une Madone au panier d'après Le Corrège, un Chemin de croix avec cadre doré.

Le testament stipule que ces œuvres doivent être employées à effectuer, à trois reprises, un trentain grégorien, c'est-à-dire la célébration de trente messes durant trente jours consécutifs, afin d'obtenir le salut d'une âme. Aucun des tableaux en question n'a à ce jour été formellement identifié[285]. Cette liste confirme néanmoins les informations fournies par Giovanni Paolo Lomazzo quant à la pratique de copies d'après les maîtres par Fede Galizia. D'un point de vue plus pratique, le fait que la peintre puisse léguer certaines de ses productions, et donc que sa famille n'ait pas besoin d'en vendre afin de subvenir à ses besoins, sous-entend l'aisance financière de celle-ci. Une hypothèse qui semble se confirmer au vu du reste du testament, puisque non seulement l'artiste évoque,

[283] Ca. 1625, huile sur toile, 370 x 255 cm. Les deux tableaux sont toujours présents de chaque côté des fenêtres du chœur de l'église.
[284] Ca. 1623-1625, huile sur toile, 216 x 121 cm, Milan, Musée du Dôme, n°inv. D10. L'œuvre était placée en vis-à-vis de la *Madone au serpent* d'Ambrogio Figino, aujourd'hui conservée en l'église San Nazaro in Brolo.
[285] Voir AGOSTI Giovanni, GIACOMELLI Luciana, STOPPA Jacopo (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, *op. cit.*

sans plus de détails, d'autres tableaux et biens mobiliers qu'elle lègue aux héritiers précédemment cités, mais elle mentionne également l'existence d'un crédit auprès des ducs de Savoie, Charles-Emmanuel Ier (1562-1630) et Victor Amédée Ier (1587-1637[286]).

Ceci confirme que l'artiste bénéficiait d'une certaine renommée et par conséquent d'une certaine fortune, acquise notamment grâce à ses copies d'après les maîtres, ainsi qu'à de prestigieuses commandes réalisées pour des familles régnantes européennes. Si le nom de Fede Galizia figure dans de nombreux inventaires de collection rédigés au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, la plupart des œuvres mentionnées dans ces documents ont malheureusement disparu ou n'ont pas encore été identifiées.

Grand Tour et fierté lombarde : le rôle des guides dans l'historiographie de Fede Galizia

Après sa mort, le nom de Fede Galizia ne disparaît pas des archives ou sources imprimées. En effet, déjà signalée par les écrits de Giovanni Paolo Lomazzo et par le testament de l'artiste, la pratique de la copie par cette dernière est également attestée dans de nombreux inventaires de collection des XVIe et XVIIe siècles, à commencer par celui du cardinal-archevêque de Milan, Cesare Monti. Rédigé le 3 février 1650, le document indique la présence dans le palais archiépiscopal de deux copies d'après Le Corrège, une *Madeleine* ainsi qu'un *Christ au Jardin des Oliviers*[287]. Une autre version de cette œuvre apparaît, aux côtés d'un tableau représentant la Vierge, dans l'inventaire après décès de Giovanni Battista Secco Borella, comte de Vimercate, rédigé en 1733 par le peintre Michelangelo Bellotti (1673-1744[288]). Par ailleurs, deux répliques de la

[286] Ce crédit pourrait correspondre à la réalisation de deux œuvres pour les ducs de Savoie : la *Judith* conservée aujourd'hui à la Galleria Sabauda de Turin, et un *Compotier avec des cerises et un papillon*. Une composition pouvant correspondre à cette dernière fait partie des collections du National Museum of Women in the Arts de Washington (ca. 1610, huile sur bois, environ 48 x 63 cm).
[287] Voir BONA CASTELLOTTI Marco, « Due aggiunte al catalogo di Fede Galizia » in *Arte Lombarda*, n°49, 1978, p. 30-32.
[288] DELL'OMO Marina, « La collezione del palazzo milanese di Giovanni Battista Secco Borella, conte di Vimercate » in *Arte Lombarda*, n°124, 1998, p. 75-79.

Madone au panier du peintre émilien sont signalées en 1698 dans la collection de Sebastiano Resta[289].

Une *Zingarella* d'après Le Corrège ainsi qu'une « tzigane » (*cingara*) d'après Léonard de Vinci sont par ailleurs mentionnées dans la demeure de Ludovico et Manfredo Settala[290]. Leur collection constitue une étape incontournable du voyage à Milan au XVII^e^ siècle et ne compte pas moins de quatorze œuvres attribuées à Fede Galizia. L'inventaire du « Museo Settala » est publié en 1664 par Paolo Maria Terzago et sa traduction italienne, établie par Pietro Francesco Scarabelli, deux ans plus tard[291]. Véritable *Wunderkammer*, la collection des Settala présentait ainsi l'artiste dans toute sa complexité : natures mortes, copies, portraits de la famille du célèbre médecin milanais, ainsi que représentations bibliques y témoignent de la virtuosité de la peintre ainsi que de sa renommée préservée trente ans après sa mort. Si la collection a été dispersée au XVIII^e^ siècle[292], compliquant un peu plus notre compréhension de l'œuvre de Fede Galizia, la réédition récente d'un ouvrage majeur de l'histoire de l'art lombard a néanmoins permis de retrouver la trace d'un autoportrait mentionné par Terzago et Scarabelli.

Au XVII^e^ siècle, le nom de Fede Galizia apparaît à de nombreuses reprises dans divers guides des villes et de leurs musées, objets littéraires particulièrement en vogue à cette époque et d'autant plus au siècle suivant compte tenu de la pratique du Grand Tour. En 1671, le peintre lombard Agostino Santagostino publie, aux côtés de son frère Giacinto, *L'Immortalità e gloria del pennello*, présenté comme un catalogue des œuvres visibles dans les collections publiques milanaises. Plusieurs œuvres de Fede Galizia conservées dans des

[289] Le père de ce dernier, Filippo avait joué le rôle de médiateur lors de la vente par Pirro II Visconti Borromeo du *Christ au Jardin des Oliviers* du Corrège au marquis de Caracena et gouverneur de Milan, Don Luis de Benavides Carrillo de Toledo. Pour les copies de Fede Galizia d'après Le Corrège et le Parmesan, voir ALLEGRI Agostino « 6. A scuola dal Correggio (e dal Parmigianino) » in Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, *op. cit.*, p. 155-189.

[290] Il est possible que la « Cingara » attribuée à Léonard de Vinci par les auteurs du catalogue de la collection Settala ne soit en fait qu'une copie d'après la *Zingarella* du Corrège, puisque les deux termes signifient « tsigane ». Il s'agirait donc alors simplement d'une erreur d'attribution. De la même manière, la « Cingara » pourrait être identifiée à la *Zingarella* du peintre léonardesque Boccaccio Boccaccino, aujourd'hui conservée aux Offices (ca. 1504-1505, tempera sur bois, 24 x 19 cm).

[291] La traduction comporte notamment de nouvelles œuvres.

[292] Après de longues négociations entre les héritiers, une partie seulement de l'ensemble constitué par Ludovico et son fils intègre la Pinacothèque et Bibliothèque Ambrosienne de Milan en 1751. Sur la collection Settala, voir PERANI Germana (dir.), *Nuova Museologia: Il Museo Settala*, juin 2020.

églises du duché y sont mentionnées, ainsi que des portraits de la famille Settala, des copies d'après Le Corrège et une « Hérodiade » (*Erodiade*[293]) conservés à l'époque à la Pinacothèque Ambrosienne. Suivant la même démarche, Carlo Torre, chanoine de la basilique San Nazaro in Brolo à Milan brosse à son tour le portrait de cette ville en 1674 et évoque à cette occasion divers tableaux de la peintre, « amazone de la peinture » (*amazone nella pittura*[294]), dont le *Noli me tangere*[295] et les objets envoyés à Rodolphe II. Le choix de ces œuvres interroge : l'auteur aurait-il eu accès aux écrits de Paolo Morigia et Gherardo Borgogni ? Quoi qu'il en soit, force est de constater que la peintre n'a pas été oubliée, et ce, plusieurs décennies après son décès. Au début du XVIII^e^ siècle, Fede Galizia figure toujours dans ce type d'ouvrages, puisque Giuseppe Biffi[296], la qualifiant de tridentine, cite ses retables présents dans les églises Sant'Antonio Abate et Santa Maria Maddalena al Paradiso.

Au cours des décennies suivantes, les guides destinés aux voyageurs du Grand Tour se multiplient et l'y incluent parfois, à l'image de l'ouvrage de Thomas Nugent, publié en 1749[297]. Parallèlement, la peintre fait son entrée dans les biographies d'artistes construites sur le modèle vasarien ainsi que dans les récits plus généraux portant sur la spécificité de l'art lombard. Citons notamment l'*Abecedario pittorico* de Pellegrino Antonio Orlandi (1704), les *Vite de' pittori ed architetti napoletani* de Bernardo De Dominici (1742) et surtout la *Storia pittorica*

---

[293] SANTAGOSTINO Agostino, *L'immortalità e gloria del pennello*, 1671 (éd. 1980), p. 39, nb. 34. Il pourrait s'agir ici d'un des premiers signalements d'une *Judith* de Fede Galizia dans une collection publique italienne.
[294] TORRE Carlo, *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri, nel quale vengono descritte tutte le antichità, e modernità, che vedeuansi, e che si vedono nella città di Milano, sì di sontuose fabbriche, quanto di pittura, e di scultura…*, Milano, Federico Agnelli, 1674, p. 44 ; 157.
[295] 1616, huile sur toile, 312 x 199 cm, Milan, Pinacoteca Brera, n°inv. 131.
[296] Peu d'informations biographiques concernant Giuseppe Biffi nous sont parvenues comme le souligne Marco Bona Castellotti dans l'introduction de l'édition de *Pitture, scolture et ordini d'architettura*, parue en 1990. Giuseppe Biffi serait né à une date indéterminée, de l'union de Carlo Biffi et de Cecilia Figini et serait mort entre 1705 et 1714. Il aurait également occupé la charge de protonotaire apostolique et se serait consacré à la recherche de manuscrits et de codex religieux et profanes. Selon certaines sources, l'auteur aurait été inhumé dans le cimetière de Sant'Antonio Abate dei Teatini. Voir BONA CASTELLOTTI, « Introduzione » in BIFFI Giuseppe, *Pitture, scolture et ordini d'architettura, enarrate co' suoi autori da inserirsi a' suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo sito, 1704-1705,* Marco Bona-Castellotti, Silvia Colombo (éd.), Firenze, Le Lettere, 1990, p. V-XI. L'église Sant' Antonio Abate a abrité trois œuvres de Fede Galizia, mentionnées dans le texte de Giuseppe Biffi : les *Saint Paul* et *Saint Antoine* ainsi que le *Saint Charles Borromée en procession avec la Croix*. La dernière d'entre elles est aujourd'hui exposée au Musée de l'Œuvre du Dôme (n°inv. D10). L'auteur évoque également le *Noli me tangere* de Fede Galizia, alors exposé au sein de l'église Santo Stefano in Rugabella et aujourd'hui conservé dans les réserves de la Pinacoteca di Brera de Milan (n°inv. 131). BIFFI Giuseppe, *Pitture, scolture et ordini d'architettura*, *op. cit.*, p. 21 ; 24-25 ; 35.
[297] NUGENT Thomas, *The Grand Tour*, 1749, cité in RENZI Giovanni, « Regesto di Nunzio e Fede Galizia », *op. cit.*, p. 355.

della Italia de l'abbé Luigi Lanzi (1795-1796). Ce dernier est aujourd'hui considéré comme l'un des pères de l'historiographie en Italie et la présence de l'artiste dans cet ouvrage majeur de la fin du XVIIIe siècle semble démentir l'idée selon laquelle Fede Galizia aurait été purement et simplement invisibilisée. Vingt ans avant l'entreprise de Lanzi, Antonio Francesco Albuzzi avait tenté, à la demande du comte Carlo Giuseppe di Firmian (1716-1782) et du prince Wenceslas Antoine de Kaunitz von Rietberg (1711-1794), de rédiger l'histoire de l'art lombard, partant du XIIIe siècle et s'arrêtant à la fin du XVIe. Abandonnés en 1778, ces *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi* n'ont été publiés qu'en 2015, sous la direction de Stefano Bruzzese. Ils présentent un intérêt majeur puisqu'à la demande d'Albuzzi, Giovanni Bagatti avait exécuté le portrait de plusieurs des artistes cités dans l'ouvrage, dont ceux de Fede et Nunzio Galizia. Bagatti reproduit à cette occasion l'autoportrait de la peintre mentionné dans le *Museo Settala* et toujours en possession des descendants du médecin milanais[298].

Débats identitaires et redécouverte de ses natures mortes : la lente inclusion de Fede Galizia au récit national

Bien que son nom ne soit pas totalement effacé de l'histoire de l'art au XIXe siècle, ce dernier marque un tournant dans l'historiographie de Fede Galizia. En effet, entre 1809 et 1898, la peintre n'apparaît plus que dans une vingtaine de sources imprimées, qu'il s'agisse de catalogues de musées, de guides de Milan ou de récits de l'art lombard[299]. De plus, les lignes qui lui sont consacrées sont souvent succinctes et ne permettent pas de rendre compte de toute la complexité de son œuvre. L'artiste semble alors subir une première forme d'invisibilisation, soit que son nom vienne s'ajouter à une liste de peintres ayant exercé dans le Milanais sans que plus d'informations ne soient apportées à son sujet, soit qu'elle disparaisse complètement des récits historiques et artistiques[300]. Néanmoins, la

[298] Voir ALLEGRI Agostino, « 15-16. Giovanni Bagatti, Nunzio Galizia (da Fede Galizia) ; Fede Galizia (da Fede Galizia) » in Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, *op. cit.*, p. 127-131.
[299] Voir CAROLI Flavio, *Fede Galizia*, Torino, U. Allemandi, 1989, p. 97-102.
[300] Il semble que ce phénomène ait touché d'autres femmes, et ce, également en France et aux États-Unis, comme le souligne Mary D. Sheriff dans la revue *Perspective* en 2017 : « Elles [les femmes artistes]

seconde moitié du XIXe siècle voit la peintre progressivement refaire surface, notamment grâce à des études consacrées à certains de ses commanditaires ou aux artistes tridentins.

En 1874, Michele Caffi publie pour la première fois, bien que de façon partielle, le testament de Fede Galizia, consacré à divers peintres lombards. L'auteur y évoque également la virtuosité de Nunzio Galizia, capable aussi bien de produire une eau-forte telle que la *Vue à vol d'oiseau (ou vue en perspective) de la ville de Milan*, que de décorer des éventails à l'espagnole[301]. Trois ans plus tard, également dans le *Giornale della Società storica lombarda*, Francesco Cusani dévoile l'intégralité du testament de la peintre et étudie les rapports entre cette dernière et Paolo Morigia[302]. Bien que l'auteur situe la naissance de Fede Galizia à Trente, l'article découle de la volonté de mettre en avant l'histoire lombarde et inscrit donc la peintre d'emblée dans le récit de l'art milanais. À la fin du XIXe siècle, les considérations autour de ses origines se multiplient, alors même que l'Italie en tant qu' État-nation est en pleine construction. L'absence d'un acte de baptême ainsi que les écrits de Lomazzo désignant la peintre comme tridentine ont nourri, depuis le début du XIXe siècle, un débat autour du lieu de naissance de Fede Galizia. S'agit-il de revendications régionalistes face à la constitution d'un récit national ? Ou, au contraire, de l'évocation de la diversité culturelle visible à travers la péninsule italienne unifiée ?

En 1818, Stefano Ticozzi mentionne Fede Galizia dans son *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie,*

---

figuraient dans le sous-genre biographique des 'vies d'artistes', qui constituaient en réalité les premières histoires de l'art. Pline l'Ancien, Giorgio Vasari et Karel van Mander ont tous ajouté ici et là quelques femmes dans leurs ouvrages et, au XVIIIe siècle, Élisabeth Sophie Chéron figure dans le *Catalogue des plus fameux peintres sculpteurs & graveurs de l'École française*, publié en 1765 par Michel-Dandré Bardon […]. Au siècle suivant, William Dunlap mentionne des femmes – le plus souvent en passant – dans les deux volumes de son *History of the Rise and Development of the Arts of Design in the United States* […], et Charles Blanc inclut également quelques femmes dans son *Histoire des Peintres de toutes les Écoles* […]. Mais dans ces deux ouvrages clefs elles ne représentent qu'un infime pourcentage des artistes jugés dignes d'être inscrits dans l'histoire de l'art. » Elle poursuit plus loin : « Pour les historiens, cette disparition [des femmes dans les livres d'histoire] remonte à la seconde moitié du XIXe siècle, lorsque naît l'histoire scientifique ; les femmes donnent une 'couleur locale' au roman historique, mais sont délaissées par l'historiographie savante […]. Le genre biographique se détache alors de l'histoire et perd ses lettres de noblesse. La discipline scientifique, affecte directement les femmes, à la fois en tant que sujets historiques et en tant qu'historiennes. » SHERIFF Mary D., « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie » in *Perspective*, nº1, 2017, p. 91-112.

[301] Voir CAFFI Michele, « Un po di arte e di storia patria » in *Archivio storico lombardo*, vol. 1, 1874, p. 27-35.

[302] Voir CUSANI Francesco, « Paolo Moriggia e Giuseppe Ripamonti, storici milanesi », *op. cit.*, p. 43-69.

musicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione. Sans apporter une quelconque justification, l'historien de l'art déclare qu'elle est née à Trente, une affirmation d'autant plus surprenante que l'auteur est né en Lombardie et que l'ouvrage est publié à Milan. Quelques décennies plus tard, en 1863, le buste de l'artiste figure sur la façade du Palazzo Ranzi de Trente[303], en sa qualité de citoyenne ayant fait rayonner sa prétendue ville natale. Sculpté par Andrea Malfatti (1832-1917), le portrait a probablement pour modèle une huile sur toile peinte par Domenico Zeni (1762-1819) et exposée jusque dans les années 1840 dans la « Sala della Tromba » de la mairie de la ville[304]. Le tableau est conservé au Castello del Buonconsigio où s'est déroulée la première rétrospective consacrée à l'artiste.

Les arguments en faveur d'une origine tridentine sont pourtant assez faibles. En effet, la présence de Nunzio Galizia à Milan est attestée dès 1573, soit un à cinq ans avant la date de naissance présumée de sa fille[305]. De plus, aucune preuve de domiciliation de Fede Galizia à Trente n'a pour l'instant été retrouvée, et ce même à un âge précoce. Pourtant, la seule origine paternelle semble avoir suffi à certains historiens afin de la revendiquer comme tridentine. En 1898, Gino Fogolari déclare ainsi :

> Quasi tutti gli scrittori, parlando di Fede Gallizia, la dicono come qui il Lomazzo, da Trento. Solo il Gallarati la chiama «pittrice milanese». Ma io credo ch'essa fosse trentina, senza essere nata a Trento, che lo fosse per la patria del padre che si conserva all'amore dei figli anche se nati lontani.
> (G. FOGOLARI, « Artisti trentini a Milano », p. 300)

> Quasiment tous les écrivains, en parlant de Fede Galizia, la disent, comme ici Lomazzo, de Trente. Seul Gallarati la qualifie de « peintre milanaise ». Mais je pense qu'elle fut tridentine, bien que n'étant pas née à Trente, et qu'elle le fut par la patrie de son père pour laquelle les enfants gardent de l'affection même si nés autre part.

---

[303] Sur le Palazzo Ranzi et sa restauration en 2011, voir BURNAZZI Elisa, CAMPOLONGO Fabio (dir.), *Palazzo Ranzi a Trento. Un cantiere alle soglie d'Italia. Francesco Ranzi, Francesco Saverio Tamanini, Andrea Malfatti: Architettura e scultura per il Risorgimento delle arti e dell'economia in trentino,* Trento, Soprintendenza per i beni architettonici, 2011.
[304] Voir GIACOMELLI Luciana, « 2. Trento » in Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, *op. cit.*, p. 17.
[305] Voir CAFFI Michele, « Un po' di arte e di storia patria », *op. cit*.

Le même argument est employé par Riccardo Maroni dans la préface du premier catalogue raisonné de son œuvre, publié en 1965, afin de justifier l'inclusion de l'ouvrage au sein d'une collection consacrée aux artistes tridentins[306]. Pourtant, dès 1933, le prêtre Simone Weber considérait, tout en incluant Fede Galizia dans son livre *Artisti trentini ed artisti che operarono nel Trentino*, l'hypothèse d'une naissance à Trente comme irrecevable, en raison de la présence de Nunzio Galizia à Milan avant 1578[307]. La peintre a-t-elle réellement exercé dans cette ville ? Seules deux œuvres en lien avec celle-ci nous sont parvenues : une représentation d'une Congrégation du Concile[308] et un portrait de Simon de Trente, saint dont le nom fut rayé du martyrologe romain en 1965[309]. Ces dernières auraient-elles suffi aux différents historiens de l'art et artistes cités plus haut à considérer Fede Galizia comme tridentine ? Aujourd'hui encore, il est difficile d'affirmer avec certitude que l'artiste ait eu quelque contact que ce soit, en dehors de son père, avec cette ville. De plus, les motivations des différents auteurs, en dehors d'une forme de fierté face à une artiste locale ayant œuvré pour de grandes figures politiques européennes, demeurent quelque peu mystérieuses.

Parallèlement à la construction d'un récit régional et national, l'historiographie de Fede Galizia accompagne également celle d'un genre pictural : la nature morte. Aujourd'hui considérée comme une des pionnières dans ce domaine, Fede Galizia a, au cours des XX^e^ et XXI^e^ siècles, quelque peu été réduite à cette partie de sa production. Pourtant, ce n'est qu'en 1938 qu'une de ses natures mortes est publiée pour la première fois, dans la revue *L'Amour de*

---

[306] BOTTARI Stefano, *Fede Galizia: pittrice (1578-1630)*, Trento, CAT, 1965, p. 5.
[307] WEBER Simone, *Artisti trentini ed artisti che operarono nel Trentino*, Trento, Scuola Tipografica Principesco Arcivescovile Artigianelli, 1933, p. 133.
[308] *Congrégation du Concile de Trente*, ca. 1600-1644, huile sur toile, 109,5 x 146,2 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, n°inv. Gem/1659. Voir BERRA Giacomo, « Appunti per Fede Galizia » in *Arte Cristiana*, vol. 80, 1992, p. 40, fig. 4.
[309] L'historiographie complexe de cet ancien saint a été étudiée dans son ensemble pour la première fois en 2019, à l'occasion d'une exposition au Musée diocésain de Trente. L'œuvre de Galizia ne nous est parvenue qu'à travers une gravure de Giovanni Pietro Stefanoni datée de 1607. Voir CATTOI Domizio, PERINI Valentina, « Modello e derivazioni: in margine all'iconografia della vera imago di Simonino da Trento nell'età della Controriforma » in *L'invenzione del colpevole. Il «caso» di Simonino da Trento dalla propaganda alla storia*, catalogue de l'exposition [Trente, Musée diocésain, 14 décembre 2019-13 avril 2020], Trento, Museo Diocesaneo Tridentino e Temi Editrice, 2019, p. 291-297.

l'art. Curt Benedict, marchand d'art parisien joint alors à son article, consacré à Osias Beert, une reproduction du *Présentoir métallique avec prunes, poires et une rose*[310]. L'auteur relève le style « *quasiment géométrique*[311] » du tableau et fournit une information précieuse : l'œuvre aurait été réalisée en 1602. Or, à cette date, peu de natures mortes réellement dénuées de figures humaines peuvent être identifiées. Le *Plateau de pêches* d'Ambrogio Figino, élève de Lomazzo, peint autour de 1594[312], ainsi que la *Corbeille de fruits* du Caravage exécutée autour de 1597[313], sont aujourd'hui considérés comme les premières de ce type en Italie. Par ailleurs, la présence d'artistes tels que Jan Brueghel ou Giuseppe Arcimboldo à Milan au début des années 1590 a certainement joué un rôle dans le développement de ce nouveau genre pictural. À mesure que celui-ci est redécouvert, cette partie de la production de Fede Galizia émerge et prend le dessus sur le reste de ses œuvres. En 1950, véritable consécration, l'historien de l'art spécialiste du Caravage, Roberto Longhi, mentionne les natures mortes de l'artiste dans sa revue *Paragone,* mais les qualifie de « soignées, mais tristes » (*attente ma come contristate*[314]). Deux ans plus tard, le tableau publié par Curt Benedict est accroché sur les cimaises de l'exposition « La Nature morte de l'Antiquité à nos jours » organisée au musée de l'Orangerie et dont le commissariat est assuré par l'historien de l'art Charles Sterling. Le spécialiste qualifie alors les natures mortes de Fede Galizia de « très rares[315] ». En effet, peu de signatures sont aujourd'hui identifiables sur des œuvres de ce genre. S'ils considèrent les natures mortes de la peintre comme la partie la plus importante de sa production, la plupart de celles citées par Stefano Bottari et Flavio Caroli

[310] Il s'agit d'une des seules œuvres de ce type à avoir été signée et datée par l'artiste.
[311] BENEDICT Curt, « Un peintre oublié de natures mortes : Osias Beert » in *L'Amour de l'Art*, vol. XIX, 1938, p. 308-309.
[312] Giovanni Ambrogio Figino, *Plateau métallique avec pêches et feuilles de vigne*, ca. 1591-1594, huile sur bois, 21 x 29 cm, Collection Eckart Lingenauber. Voir BERRA Giacomo, « Ambrogio Figino, Piatto metallico con pesche e foglie di vite » in Davide Dotti (dir.), *Il Silenzio delle cose. Vanitas, allegorie e nature morte dalle collezioni italiane*, catalogue de l'exposition [Turin, Museo Ettore Fico, 31 octobre 2015-28 février 2016], Torino, Edizioni Museo Ettore Fico, 2015, p. 154-156.
[313] Ca. 1597-1600, huile sur toile, 54,5 x 67,5 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana, n°inv. 151. Le tableau n'entre cependant dans la collection de Frédéric Borromée, cardinal-archevêque du duché, que le 15 septembre 1607.
[314] LONGHI Roberto, « Un momento importante nella storia delle 'natura morta' » in *Paragone*, n°1, 1950, p. 35.
[315] STERLING Charles, « 67. Fede Galizia. Pommes dans une coupe » in *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue de l'exposition [Paris, Orangerie des Tuileries, avril-juin 1952], Paris, Musées Nationaux, 1952, p. 89.

dans les deux catalogues raisonnés n'en demeurent pas moins des attributions et non des tableaux signés.

L'absence de signature n'est pas la seule raison pour laquelle cette partie de sa production a été quelque peu oubliée avant le XX^e^ siècle. En effet, si la plupart de ses natures mortes restées en mains privées sont mentionnées dans des inventaires de collection, les contemporains de Fede Galizia ne mentionnent quasiment jamais celles-ci dans leurs poèmes et autres écrits artistiques. Certes, un poème de Giambattista Marino, dit le Cavalier Marin, publié par Roberto Longhi en 1967 semble faire allusion à la peintre[316], mais seul Cristofano Bronzini (1580-1633), à notre connaissance, fait état des « fruits et plantes [qu'elle a] réussi à peindre de manière si exceptionnelle » (*frutti et piante, riusci tanto rara*[317]). Malheureusement, ce passage ne figure que dans le manuscrit de son ouvrage *Della dignità et della nobiltà delle donne* et ne sera jamais imprimé. Néanmoins, la question des natures mortes trouve ici un écho avec celle des femmes artistes, deux catégories dans lesquelles Fede Galizia a trop longtemps été enfermée.

Une parmi tant d'autres : les conséquences paradoxales des expositions sur les femmes artistes

Les années 1970 marquent un tournant dans l'historiographie de Fede Galizia et plus généralement des femmes artistes. Si la peintre ne figure pas dans le célébrissime article de Linda Nochlin, « Why have there been no great women artists? », elle fait néanmoins partie des quatre-vingt-quatre peintres présentées dans l'exposition itinérante « Women Artists, 1550-1950 ». Il ne s'agit pas du premier évènement de ce type puisque la Helmaus de Zurich consacrait déjà, en 1958, « *die Frau als Künstlerin*[318] » [*sic*] (« la Femme en tant que Peintre »). Néanmoins, jamais une telle quantité d'œuvres réalisées par des femmes

[316] Voir NOUHANT Camille, *Fede Galizia (1574/1578 – 1630) ou la quête d'une identité picturale au siècle des Borromée*, *op. cit.*, p. 38.
[317] Cité dans RENZI Giovanni, « Regesto di Nunzio e Fede Galizia », *op. cit.*, p. 342.
[318] L'exposition a eu lieu du 2 juillet au 31 août 1958. Le catalogue est rédigé par Ursula Isler-Hungerbühler, historienne de l'art et journaliste.

n'avaient été rassemblées. Dans le cas de Fede Galizia avaient été sélectionnés le *Portrait de Paolo Morigia*, alors exposé pour la première fois, et le *Panier de pêches*[319]. Si le catalogue de l'exposition propose des notices approfondies sur les deux tableaux, l'auteur, Ann Sutherland Harris, insiste néanmoins toujours sur l'importance des natures mortes dans l'œuvre de Fede Galizia, tout en reconnaissant sa réputation de portraitiste et de peintre d'histoire de son vivant. Ce point de vue découle évidemment de celui défendu par Stefano Bòttari dans la première monographie consacrée à l'artiste, publiée onze ans plus tôt[320].

Pourtant, en 1958, les commissaires de l'exposition zurichoise avaient préféré exposer, pour la première fois de son histoire, la *Judith* de la Galerie Borghèse[321], dévoilant ainsi le talent de Fede Galizia en tant que peintre d'histoire. Cette composition fut reprise par l'artiste au moins six fois au cours de sa carrière[322] et témoigne donc, autant que ses natures mortes, de la renommée acquise de son vivant. Une autre version, réalisée en 1596[323] et considérée comme la plus ancienne, fut également choisie pour représenter l'artiste à l'occasion de l'exposition « Woman as Heroine », organisée par le Worcester Art Museum (Massachusetts) en 1972[324]. De manière paradoxale, cette dernière ne présentait, malgré son sujet axé sur la représentation de la femme, qu'une seule œuvre à n'avoir pas été peinte par un homme, celle de Fede Galizia. Au cours des décennies suivantes, l'inverse se produit néanmoins : le thème de Judith est alors systématiquement associé aux femmes artistes. Certains historiens de l'art, influencés par les lectures psychologisantes des tableaux d'Artemisia

[319] Huile sur bois, 28 x 42 cm, collection particulière (conservée à l'époque à la Newhouse Galleries de New York).
[320] Ann Sutherland Harris cite d'ailleurs explicitement le catalogue raisonné de 1965. Voir SUTHERLAND HARRIS Ann, « Fede Galizia » in *Women Artists, 1550-1950*, *op. cit.*, p. 115-117.
[321] 1601, huile sur toile, 123 x 92 cm, n° inv. 165. La peintre a signé l'œuvre sur le rebord de la bassine que tient la servante Abra.
[322] Outre celle de Rome et celle de Sarasota (mentionnée plus bas), deux versions sont à signaler en collection particulière. Les deux dernières sont respectivement conservées au Palacio Real de la Granja de San Ildefonso et à la Galleria Sabauda de Turin. Bien que signalée en 1989 par Flavio Caroli, une reproduction de l'œuvre n'avait encore, à notre connaissance, jamais été dévoilée avant notre mémoire de recherche. Voir NOUHANT Camille, *Fede Galizia (1574/1578-1630) ou la quête d'une identité picturale au siècle des Borromée*, *op. cit.*, p. 124-126. Elle fut publiée pour la première fois dans le catalogue de l'exposition tridentine.
[323] Huile sur toile, 120,7 x 94 cm, Sarasota, Ringling Museum of Art, n°inv. SN84.
[324] L'exposition a eu lieu du 15 septembre au 22 octobre 1972. Le commissariat était assuré par l'historienne de l'art Denise D. Minault.

Gentileschi[325], voient en effet dans la représentation de cette héroïne guerrière une revendication proto-féministe.

Fede Galizia n'échappe pas à ces interprétations. En 1989, Flavio Caroli émet ainsi l'hypothèse, dans la seconde monographie consacrée à la peintre, que « ce sujet a été représenté à de nombreuses reprises par l'artiste, peut-être parce que sa sensibilité féminine la portait à s'identifier à l'héroïne Judith » (*questo soggetto venne replicato più volte nella vita dell'artista, forse perché la sua sensibilità femminile la portava ad identificarsi nell'eroina Giuditta*[326]). Par ailleurs, à l'instar d'Artemisia Gentileschi, certains historiens de l'art ont voulu voir dans le visage de la Judith un autoportrait. Or, jusqu'à l'exposition du Castello del Buonconsiglio, nous ignorions tout de l'aspect physique de Fede Galizia[327]. Analyser ces toiles uniquement sous le prisme d'une soi-disant identification par l'artiste à l'héroïne biblique est d'autant plus réducteur que ce thème iconographique connaît un réel essor à la suite du Concile de Trente et permet aux artistes de représenter l'opposition de l'Église catholique aux divers « hérétiques[328] ».

Les portraits psychologiques brossés dans certains catalogues d'expositions ou ouvrages généraux consacrés aux artistes femmes participent

---

[325] La peintre romaine aurait en effet fait allusion au viol subi en 1611 dans son tableau du musée de Capodimonte (Naples), témoignant certes d'un traitement particulièrement cru de l'épisode biblique, mais surtout de l'influence du Caravage, connaissance de son père. Sur les lectures psychologiques de l'œuvre d'Artemisia Gentileschi, voir notamment GARRARD Mary D., *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 311, cité in FORTUNATI Vera (dir.), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, *op. cit.*, p. 206.

[326] CAROLI Flavio, *Fede Galizia*, *op. cit.*, p. 81. La signature de Fede Galizia dans la version du Ringling Museum ayant été apposée sur le cimeterre que tient la protagoniste, ce dernier renverrait ainsi au pinceau de la peintre, usant des armes à sa disposition.

[327] Pour l'autoportrait de Fede Galizia copié par Giovanni Bagatti, voir plus haut. Pour les *Judith*, voir AGOSTI Giovanni, GIACOMELLI Luciana, STOPPA Jacopo (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, *op. cit.*, p. 133-151. Filippo Maria Ferro a également émis l'hypothèse d'un autoportrait pour une autre composition attribuée à Fede Galizia et représentant le même thème. Voir FERRO Filippo Maria, « Un'inedita Giuditta e Oloferne di Fede Galizia » in *Arte Lombarda*, nº186-187, fasc. 2-3, 2019, p. 145-148 ; *id.*, « Donne e violenza nell'arte occidentale: uno sguardo psicoanalitico » in *Caravaggio e Artemisia, la sfida di Giuditta*, catalogue de l'exposition [Rome, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 mars 2022], Roma, Officina Libraria, 2021, p. 85-97.

[328] En effet, la *Vulgate* ayant été consacrée le 8 avril 1546 comme seule et unique traduction de la Bible à l'issue de la quatrième session du Concile de Trente, le *Livre de Judith* s'en trouve ainsi légitimé et les représentations de cet épisode se multiplient à la suite de cette décision. Celle-ci s'inscrit d'autant plus dans la lutte contre le protestantisme, que Martin Luther, dans sa propre traduction du livre saint parue en 1534, réfutait l'historicité de ce récit, qu'il considérait comme une allégorie. Dans la tradition catholique, l'héroïne incarne le triomphe de la foi sur la barbarie, un principe sans doute apprécié par les commanditaires des *Judith* de Fede Galizia. Voir WEIGERT Laura, « Judith et Holopherne : images du vice, images de la vertu » in LEPRONT Catherine, DE LAUNAY Marc, WEIGERT Laura, *Judith et Holopherne*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 83-123.

par ailleurs à la séparation entre ces dernières et leurs homologues masculins, leurs personnalités prenant ainsi la même importance que leur talent. Dans le catalogue des « Dames du baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVI^e^ et XVII^e^ siècles », Fede Galizia est ainsi décrite comme « de nature affable et introvertie, voire renfermée, et d'aspect humble[329] », sans que la source à l'origine de telles affirmations ne soit précisée[330]. S'agit-il d'une interprétation du terme « *virgo* » employé par de nombreux contemporains de l'artiste ? Quoi qu'il en soit, en l'absence de témoignages tangibles, il semble plus dommageable qu'autre chose de s'attarder sur les traits psychologiques de ces femmes, comme s'ils pouvaient expliquer à eux seuls leurs productions artistiques.

Le cas de Fede Galizia permet donc d'illustrer les conséquences paradoxales des expositions consacrées aux femmes artistes. Si celle de 1976 constituait un évènement historique, ont-elles toutes été d'un intérêt capital dans l'avancée des connaissances sur ces peintres, sculptrices, pastellistes ou brodeuses ? N'ont-elles pas, d'une certaine manière, contribué à les invisibiliser en les regroupant indistinctement sous un même étendard ? C'est ce qu'exprime Eva Belgherbi dans le catalogue de l'exposition « Où sont les femmes ? » du Palais des Beaux-Arts de Lille, résumant ainsi le processus d'essentialisation :

> Le genre ne doit pas être la seule et unique grille de lecture d'une œuvre. De même, rappelons qu'il n'est pas question d'essentialiser les artistes pour les réduire à leurs caractéristiques biologiques. La prise en compte de la diversité des profils d'artistes femmes et de leur rapport même à l'appellation « artiste femme » (qu'elles l'aient exprimé ou non) permet de ne pas penser cette catégorie en tant qu'ensemble homogène et monolithique, mais plutôt comme un outil de travail.
> (E. BELGHERBI, « Sur les cimaises, sur le papier », p. 19-20)

[329] POLICICCHIO Giada, SOLINAS Francesco, TAPIE Alain, « Fede Galizia » in Valentine De Beir, Francesco Solinas, Alain Tapié (dir.), *Les dames du baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVI^e^ et XVII^e^ siècle*, catalogue de l'exposition [Gand, Musée des Beaux-arts, 20 octobre 2018-20 janvier 2019], Heule, Snoeck, 2018, p. 100.
[330] D'autres éléments sont par ailleurs avancés, sans réels fondements. Giuseppe Arcimboldo devient ainsi « l'ami » de Fede Galizia, bien qu'une telle relation n'ait jamais été confirmée, et ce, y compris par Gherardo Borgogni et Paolo Morigia, ces derniers se limitant à décrire des rapports professionnels entre les deux artistes. L'exposition s'est tenue au musée des Beaux-arts de Gand du 20 octobre 2018 au 20 janvier 2019. Voir POLICICCHIO Giada, SOLINAS Francesco, TAPIE Alain, « Fede Galizia », *op. cit.*, p. 100-113.

Une telle démarche est possible, comme l'a démontré en 2007 l'exposition « Italian Women Artists, from Renaissance to Baroque[331] ». Celle-ci présentait en effet aux visiteurs une vision nuancée et documentée de l'œuvre de Fede Galizia[332] et permettait de découvrir des artistes encore peu étudiées telles que Chiara Varotari ou Elisabetta Catanea Parasole. Néanmoins, à la suite de cet évènement, il semble que seules les femmes italiennes des XVI^e^ et XVII^e^ siècles aient intéressé les musées internationaux, les réduisant quelque peu à leur sexe biologique et à leur pays d'origine[333]. Ainsi, le même choix chronologique et géographique, quasiment, a été opéré par les commissaires des expositions « Les Dames du baroque » citée plus haut, « Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600[334] », « By her hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800[335] », « Strong Women in Renaissance Italy[336] » ou encore « Muse or Maestra? Women in the Italian Art World, 1400-1800[337] ». Dans le premier essai du catalogue de l'exposition du Wadsworth Museum, la décision d'organiser un énième évènement sur ce sujet est justifiée, de façon un peu convenue, par le

[331] Organisée par le National Museum of Women in the Arts de Washington D.C. à l'occasion de son vingtième anniversaire, l'exposition « Italian Women Artists, from Renaissance to Baroque » s'est tenue du 16 mars au 15 juillet 2007. Le commissariat était assuré par Vera Fortunati, professeur d'histoire de l'art médiéval et moderne, Jordana Pomeroy, conservatrice des peintures et sculptures de l'époque moderne au National Museum of Women in the Arts, ainsi que par Claudio Strinati, surintendant du Pôle muséal romain du Ministère des Biens culturels italien.

[332] L'exposition présentait ainsi le *Portrait de Paolo Morigia* et la *Judith* de Sarasota, déjà publiés ou exposés au cours des décennies précédentes. Ces œuvres étaient accompagnées de deux tableaux quasiment inconnus du grand public : le *Portrait d'un homme*, conservé alors dans la collection Pier Luigi Amata et qui pourrait avoir pour modèle le père de l'artiste ; et un *Compotier avec des cerises et un papillon* légué au National Museum of Women in the Arts par Wilhelmina Holladay. Voir FORTUNATI Vera (dir.), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, *op. cit.*, p. 173-181.

[333] Il ne s'agit pas ici de nier l'existence d'expositions ou d'ouvrages consacrées aux artistes femmes d'autres périodes ou zones géographiques, mais simplement de constater que la plupart se concentrent sur un seul groupe et excluent quelque peu la production de pays tels que l'Allemagne, l'Angleterre ou l'Espagne.

[334] Organisée au Palazzo Reale de Milan, du 2 mars au 22 août 2021, l'exposition présentait cent-trente œuvres de trente-quatre artistes. Le commissariat était assuré par Anna Maria Bava, vice-directrice de la Galleria Sabauda, Gioia Mori, enseignant l'histoire de l'art à l'Académie des Beaux-Arts de Rome, ainsi que par Alain Tapié, conservateur en chef honoraire des musées de France.

[335] L'exposition itinérante a eu lieu dans un premier temps au Wadsworth Atheneum Museum of Art de Hartford (Connecticut), du 30 septembre 2021 au 9 janvier 2022, puis au Detroit Institute of Arts, du 6 février au 29 mai 2022. Eve Straussman-Pflanzer, conservatrice des peintures italiennes et espagnoles de la National Gallery of Art de Washington, et Oliver Tostmann, docteur et conservateur d'art européen au Wadsworth Atheneum Museum, en assuraient le commissariat. Soixante œuvres de dix-huit artistes y étaient présentées. La couverture du catalogue semble par ailleurs rendre hommage à celle de l'exposition de 2007, toutes deux présentant des joueuses de luth peintes par Artemisia Gentileschi.

[336] Organisée du 20 septembre au 25 octobre 2023 au Museum of Fine Arts de Boston, l'exposition présentait une centaine d'œuvres de femmes artistes réalisées entre le XV^e^ et le XVIII^e^ siècle. Le commissariat était assuré par Marietta Cambareri, conservatrice de la sculpture européenne et Jetskalina H. Phillips, conservatrice des Judaica du Museum of Fine Arts de Boston.

[337] Le Kupferstichkabinett du Staatliche Museen de Berlin accueillait cette exposition du 8 mars au 4 juin 2023, et la directrice du cabinet, Dagmar Korbacher, en assurait le commissariat. Quatre-vingt-dix œuvres avaient été sélectionnées.

fait qu'il n'y en ait jamais encore eu dans cette institution-là, alors même qu'il s'agit du plus ancien musée municipal de beaux-arts des États-Unis[338]. Il semble donc que chaque pays, voire ville d'une superficie assez élevée, souhaite avoir sa propre exposition consacrée aux femmes artistes italiennes, profitant de la célébrité d'Artemisia Gentileschi afin d'attirer des visiteurs[339]. Dans la préface de l'ouvrage *Élèves et maîtresses. Apprendre et transmettre l'art (1849-1928)*, la sociologue Séverine Sofio et l'historienne de l'art Julie Verlaine analysent ainsi ce phénomène :

> Les expositions d'artistes femmes ou bien encore les livres « grand public » à leur sujet sont devenus bankables. […] Sans nier les effets de la domination dont elles sont structurellement victimes, est-ce faire l'honneur à la création des femmes que de ne la voir que sous ce prisme ? Est-ce leur rendre justice de n'interpréter leurs choix, leurs comportements, leurs goûts que comme des conséquences de leur volonté de résistance à la minorisation en tant que femmes ? Les créatrices, dans leur diversité, n'ont pas toutes été marginales et n'ont pas toutes été héroïques, ou alors seulement à certains moments de leur parcours.
> (S. SOFIO, J. VERLAINE, *Élèves et maîtresses*, p. 1)

Tantôt peintre de natures mortes, tantôt proto-féministe se représentant en Judith, Fede Galizia a aussi bien bénéficié de la visibilité que les expositions et ouvrages sur les femmes artistes lui ont procuré, qu'elle n'en a pâti, ces derniers privilégiant l'accumulation à l'étude approfondie d'un ou plusieurs cas, afin de démontrer ce qui l'avait déjà été, c'est-à-dire que l'art s'est conjugué au féminin, et ce, avant même le XIX^e^ siècle. Devenue un nom parmi tant d'autres, la peintre n'a fait l'objet d'une rétrospective qu'en 2021, alors même que Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana et Artemisia Gentileschi occupent les cimaises des expositions temporaires depuis plusieurs décennies.

[338] Voir STRAUSSMAN-PFLANZER Eve, « Why have there been no Exhibitions of Early Modern Italian Women Artists in Hartford or Detroit ? » in Eve Straussman-Pflanzer, Oliver Tostmann (dir.), *By her hand*, *op. cit.*, p. 17-29.
[339] Rappelons néanmoins que les expositions temporaires sont nécessaires afin de ne pas léser une partie de la population mondiale n'ayant pas la possibilité de se déplacer d'un pays à l'autre.

Fede Galizia n'a donc jamais complètement disparu de l'historiographie entourant la peinture italienne. Son rôle de pionnière dans le genre de la nature morte et sa présence dans la littérature artistique lombarde de la fin du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle ont ainsi permis de conserver son nom, ainsi que de retracer une partie de sa biographie et de sa carrière. Les différentes études et monographies qui lui ont été consacrées ont par ailleurs exhumé des tableaux dont la provenance peut encore aujourd'hui poser question tandis que les expositions et ouvrages traitant de la condition des femmes artistes ont parfois participé à simplifier notre vision de son œuvre. Néanmoins, la première rétrospective consacrée à cette peintre a donné au grand public la possibilité de la découvrir sous tous les aspects de sa production.

Repoussée d'un an en raison de la pandémie de Covid-19, cette première exposition monographique consacrée à Fede Galizia a finalement eu lieu du 3 juillet au 24 octobre 2021 au Castello del Buonconsiglio de Trente[340]. Neuf sections permettaient ainsi de découvrir la vie et l'œuvre de cette peintre : les femmes artistes du XVI^e^ siècle ; les liens avec la ville du Concile ; la production artistique milanaise dans les années 1590 ; les miniatures et petits portraits attribués aux Galizia ; les *Judith* ; les copies d'après Le Corrège et le Parmesan ; les portraits ; les retables ; et enfin les natures mortes. Les salles dédiées à la peinture d'histoire comptaient parmi les atouts principaux de l'évènement : pour la première fois, quatre des six versions de la Judith étaient rassemblées, tandis que trois des quatre retables attribués avec certitude à l'artiste étaient exposés côte à côte. Le public pouvait ainsi, grâce à ces choix scénographiques, s'amuser à déceler les différences entre les représentations de l'héroïne biblique et observer de près des toiles de plus de deux mètres de haut habituellement peu accessibles, étant conservées soit sur les autels d'églises, soit dans des réserves. Le *Noli me tangere*, jusque-là jamais exposé, a pu à cette occasion sortir de celles de la Pinacothèque de Brera à Milan. En outre, la découverte du dessin de

[340] Pour un compte-rendu de l'exposition, voir NOUHANT Camille, « In defense of monographic exhibitions of female artists: The case of Fede Galizia » in *Artherstory*, 16 juillet 2021 ; GIANNINI Federico, « Fede Galizia, l'"admirable pittoressa" exposée pour la première fois à Trente » in *Finestre dell'Arte*, 24 septembre 2021.

Giovanni Bagatti d'après l'*Autoportrait* de Fede Galizia a enfin permis de mettre un visage sur son nom.

L'exposition tridentine a donc démontré la nécessité d'étudier une artiste dans toute sa complexité et non plus sous le prisme des contraintes rencontrées en raison de son sexe biologique, un travers que nous retrouvons également sur le marché de l'art. En effet, depuis quelques années, les œuvres de Fede Galizia connaissent un succès relatif en maisons de vente. En 2019, un *Compotier en verre avec pêches, fleurs de jasmin, coings et une sauterelle* a ainsi trouvé acquéreur chez Sotheby's pour la somme de deux millions quatre cent mille dollars américains, un record. La qualité de son exécution ainsi que sa composition similaire à d'autres natures mortes de l'artiste conservées dans des musées explique en grande partie ce succès. Néanmoins, une fois n'est pas coutume, la maison de ventes avait choisi de capitaliser sur le genre de la peintre. Aux côtés du *Double portrait de Jacopo Menochio et Margherita Candiani*[341], le *Compotier* était ainsi présenté au sein d'une section intitulée « The Female Triumphant », regroupant uniquement des œuvres d'artistes femmes[342]. Quatre ans plus tard, la même séparation était établie entre celles-ci et leurs homologues masculins lors d'une vente évènement au Palais Dorotheum de Vienne. Une composition inédite de Fede Galizia, représentant Judith, faisait alors son apparition[343]. L'absence de provenance avant 1995 n'a pas empêché le tableau d'être vendu pour plus de six cent mille euros et d'être exposé quelques mois plus tard par la galerie Robilant + Voena à New York[344]. La popularité de Fede Galizia s'illustre en outre par l'attribution récente de portraits, natures mortes et

[341] Sur ce double portrait, voir MORANDOTTI Alessandro, « Inventare in famiglia. Un pezzo di bravura nella Milano di Federico Borromeo » in *Nuovi Studi Rivista di Arte antica e moderna*, 2004-2005, p. 213-224.
[342] Voir SOTHEBY'S, « Masterworks by Trailblazing Female Artists Spanning the 16th through the 19th Centuries » in *Sotheby's*, 16 novembre 2018.
[343] Sur cette nouvelle Judith, voir FERRO Filippo Maria, « La Giuditta di Fede Galizia firmata con il sangue di Oloferne » in *Arte Lombarda*, vol. 2-3, 2023, p. 187-190.
[344] Le tableau était présenté à la galerie dans le cadre de l'exposition « Ahead of her Time » qui s'y est tenue du 5 décembre 2023 au 10 février 2024. Le commissariat était assuré par Virginia Brilliant, docteure en histoire de l'art et ancienne conservatrice du Ringling Museum of Art de Sarasota où se trouve l'une des *Judith* de Fede Galizia.

représentations de Judith à l'artiste, dont le nom se voit même accolé aux termes « atelier de » ou « disciple de[345] ».

Fede Galizia retombera-t-elle dans l'oubli une fois que les musées et maisons de vente se seront lassés de la « tendance » des femmes artistes ? Ou bien bénéficiera-t-elle d'un regain d'intérêt lié à l'exposition tridentine ? Quoi qu'il en soit, de son rapport aux *accademie* à celui entretenu avec les Habsbourg, de nombreux mystères demeurent et mériteraient des études plus approfondies.

[345] Voir NOUHANT Camille, *Fede Galizia (1574/1578 – 1630) ou la quête d'une identité picturale au siècle des Borromée*, *op. cit.*, 2019-2021.

Bibliographie

Sources primaires manuscrites

Archivio dell'Ospedale Maggiore di Milano, Registri di contabilità, Mastro Uscite 1620-1624, c. 503.

Archivio Diocesano di Milano, *Visite pastorali: Santo Stefano*, vol. 15, q. 5-7, f. 34*r.*

Archivio di Stato di Milano, Fondo di religione: Sant'Antonio Abate, pezzo 972, Cartiera Z.1, f. 35, anciennement 50.

Archivio di Stato di Torino, Sezione riunite, Camera dei Conti di Piemonte, art. 614, 14, c. 179*v*.

Sources primaires

BIFFI Giuseppe, *Pitture, scolture et ordini d'architettura, enarrate co' suoi autori da inserirsi a' suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo sito, 1704-1705*, Marco Bona-Castellotti, Silvia Colombo (éd.), Firenze, Le Lettere, 1990.

BORGOGNI Gherardo, *Nuova scielta di rime del sig. Gherardo Borgogni*, Bergamo, Comin Ventura, 1592.

BORGOGNI Gherardo, *La fonte del diporto, dialogo del sig. Gherardo Borgogni, d'Alba Pompea, l'Errante Accademico Inquieto di Milan, nel quale si raccontano molti bellissimi, e morali auenimenti, e si leggono nuoue, e diuerse poesie, & altre materie curoise. Di nuouo ristampato, & accresciuto dal medesimo autore* [1598], Venezia, Giovan Battista Ciotti senese all'Aurora, 1602.

LOMAZZO Giovan Paolo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitazione de i Grotteschi usati da'pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1587.

LOMAZZO Giovan Paolo, *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo : pittore, nella quale egli discorre dell'origine, e fondamento delle cose contenute nel suo Trattato dell'arte della pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1590.

MAZENTA Guido, *Apparato fatto dalla città di Milano per riceuere la serenissima regina D. Margarita d'Austria sposata al potentiss. rè di Spagna D. Filippo III. nostro signor*e, Milano, Pacifico Pontio, 1598.

MORIGIA Paolo, *La Nobiltà di Milano, divisa in sei libri. Libro Quinto, si favella de'pittori, scultori, architteti, miniatori, & altri virtuosi, in diverse sorti di virtù*, Milano, Pacifio Ponti, 1595.

SANTAGOSTINO Agostino, *L'immortalità e gloria del pennello: catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, Marco Bona Castellotti (éd.), Milano, Il Polifilo, 1980.

TORRE Carlo, *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri, nel quale vengono descritte tutte le antichità, e modernità, che vedeuansi, e che si vedono nella città di Milano, sì di sontuose fabbriche, quanto di pittura, e di scultura…*, Milano, Federico Agnelli, 1674.

Sources secondaires

AGOSTI Giovanni, GIACOMELLI Luciana, STOPPA Jacopo (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, catalogue de l'exposition [Trente, Castello del Buonconsiglio, 3 juillet-24 octobre 2021], Trento, Esperia, 2021.

ALLEGRI Agostino « 6. A scuola dal Correggio (e dal Parmigianino) » in Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, catalogue de l'exposition [Trente, Castello del Buonconsiglio, 3 juillet-24 octobre 2021], Trento, Esperia, 2021, p. 155-189.

ALLEGRI Agostino, « 15-16. Giovanni Bagatti, Nunzio Galizia (da Fede Galizia) ; Fede Galizia (da Fede Galizia) » in Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, catalogue de l'exposition [Trente, Castello del Buonconsiglio, 3 juillet-24 octobre 2021], Trento, Esperia, 2021, p. 127-131.

BARKER Sheila, « The first biography of Artemisia Gentileschi » in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 2018, p. 404-435.

BAUDI DI VESME Alessandro, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, t. II, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1966.

BAUTIER Robert-Henri, « Les archives italiennes pendant la guerre » in *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 106, livraison 2, 1946, p. 309-320.

DE BEIR Valentine, SOLINAS Francesco, TAPIE Alain (dir.), *Les dames du baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVI^e^ et XVII^e^ siècle*, catalogue de l'exposition [Gand, Musée des Beaux-arts, 20 octobre 2018-20 janvier 2019], Heule, Snoeck, 2018.

BELGHERBI Eva, « Sur les cimaises, sur le papier. À la recherche des femmes artistes retrouvées » in Camille Belvèze et Alice Fleury (dir.), *Où sont les femmes ? Enquête sur les artistes femmes du musée*, catalogue de l'exposition [Lille, Palais des Beaux-Arts, 20 octobre 2023-11 mars 2024], Lille, Invenit, 2023, p. 18-25.

BENEDICT Curt, « Un peintre oublié de natures mortes : Osias Beert » in *L'Amour de l'Art*, vol. XIX, 1938, p. 307-314.

BERRA Giacomo, « Alcune puntualizzazioni sulla pittrice Fede Galizia attraverso le testimonianze del letterato Gherardo Borgogni » in *Paragone*, n°14, vol. 469, 1989, p. 14-32.

BERRA Giacomo, « Ambrogio Figino, Piatto metallico con pesche e foglie di vite » in Davide Dotti (dir.), *Il Silenzio delle cose. Vanitas, allegorie e nature morte dalle collezioni italiane*, catalogue de l'exposition [Turin, Museo Ettore Fico, 31 octobre 2015-28 février 2016], Torino, Edizioni Museo Ettore Fico, 2015, p. 154-156.

BERRA Giacomo, « La natura morta nella bottega di Fede Galizia » in *Osservatorio delle Arti*, n°5, 1990, p. 55-62.

BERRA Giacomo, « Appunti per Fede Galizia » in *Arte Cristiana*, vol. 80, 1992, p. 37-44.

BERRA Giacomo, « 234. Fede Galizia. Ritratto di Paolo Morigia » in *Musei e Gallerie di Milano: Pinacoteca Ambrosiana*, t. II, Milano, Electa, 2006, p. 149-153.

BERTELLI Carlo (dir.), *Rabisch: Il grottesco nell'arte del cinquecento. L'Accademia della val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Milano, Skira, 1998.

BESTA Bice, « Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del Seicento » in *Archivio Storico Lombardo*, 1933, p. 447-471.

BONA-CASTELLOTTI Marco, « Due aggiunte al catalogo di Fede Galizia » in *Arte Lombarda*, n°49, 1978, p. 30-32.

BOTTARI Stefano, « Fede Galizia » in *Arte Antica e Moderna*, n°24, 1963, p. 309-318.

BOTTARI Stefano, *Fede Galizia: pittrice (1578-1630)*, Trento, CAT, 1965.

CAFFI Michele, « Un po' di arte e di storia patria » in *Archivio storico lombardo*, vol. 1, Milano, 1874, p. 27-35.

CAROLI Flavio, *Fede Galizia*, Torino, U. Allemandi, 1989.

CATTOI Domizio, PERINI Valentina, « Modello e derivazioni: in margine all'iconografia della vera imago di Simonino da Trento nell'età della Controriforma » in *L'invenzione del colpevole. Il 'caso' di Simonino da Trento dalla propaganda alla storia*, catalogue de l'exposition [Trente, Musée diocésain, 14 décembre 2019-13 avril 2020], Trento, Museo Diocesano Tridentino e Temi Editrice, 2019, p. 291-297.

CUSANI Francesco, « Paolo Moriggia e Giuseppe Ripamonti, storici milanesi » in *Archivio storico lombardo*, vol. 4, 1877, p. 43-69.

DELL'OMO Marina, « La collezione del palazzo milanese di Giovanni Battista Secco Borella, conte di Vimercate » in *Arte Lombarda*, NS, n°124, 1998, p. 75-79.

« Fede Galizia, Judith with the head of Holofernes » in Denise Minault (dir.), *Woman as heroine*, catalogue de l'exposition [Worcester, Worcester Art Museum, 15 septembre-22 octobre 1972], Massachusetts, Worcester Art Museum, 1972, p. 28.

FERRO Filippo Maria, « Un'inedita *Giuditta e Oloferne* di Fede Galizia » in *Arte Lombarda*, n°186-187, fasc. 2-3, 2019, p. 145-148.

FERRO Filippo Maria, « Donne e violenza nell'arte occidentale: uno sguardo psicoanalitico » in Maria Cristina Terzaghi (dir.), *Caravaggio e Artemisia, la sfida di Giuditta*, catalogue de l'exposition [Rome, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 mars 2022], Roma, Officina Libraria, 2021, p. 85-97.

FERRO Filippo Maria, « La Giuditta di Fede Galizia firmata con il sangue di Oloferne » in *Arte Lombarda*, vol. 2-3, 2023, p. 187-190.

FFOLIOTT Sheila, « *Più che famose*. Some thoughts on Women Artists in Early Modern Europe » in Sheila Barker (dir.), *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame, and Collectors*, Turnhout, Brepols Publishers, 2016, p. 15-27.

FOGOLARI Gino, « Artisti trentini a Milano: Nunzio e Fede Galizia (1573-1630) » in *Tridentum*, ann. I, fasc. V, Trento, 1898, p. 293-318.

FORTUNATI Vera (dir.), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, catalogue de l'exposition [Washington D.C., National Museum of Women in the Arts, 16 mars-15 juillet 2007], Milano, Skira, 2007.

GIACOMELLI Luciana, « 2. Trento » in Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, catalogue de l'exposition [Trente, Castello del Buonconsiglio, 3 juillet-24 octobre 2021], Trento, Esperia, 2021, p. 17.

GIANNINI Federico, « Fede Galizia, l'"admirable pittoressa" exposée pour la première fois à Trente » in *Finestre dell'Arte*, 24 septembre 2021.

GREER Germaine, *The Obstacle Race: the Fortunes of Women Painters and their Work*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979.

HUFTON, Olwen, « Le travail et la famille » in Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident. III. XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Perrin, 2002, p. 25-63.

JACOBS Fredrika H., *Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

LONGHI Roberto, « Un momento importante nella storia delle 'natura morta' » in *Paragone*, n°1, 1950, p. 34-39.

« Masterworks by Trailblazing Female Artists Spanning the 16th through the 19th Centuries » in *Sotheby's*, 16 novembre 2018.

MIARELLI MARIANI Ilaria, MORSELLI Raffaella (dir.), *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*, catalogue de l'exposition [Rome, Museo di Roma-Palazzo Braschi, 25 octobre 2024-4 mai 2025], Roma, Officina Libraria, 2024.

MORANDOTTI Alessandro, « Inventare in famiglia. Un pezzo di bravura nella Milano di Federico Borromeo » in *Nuovi Studi Rivista di Arte antica e moderna*, n°11, 2004-2005, p. 213-224.

NOCHLIN Linda, « Why have there been no Great Women Artists? » in *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row Publishers, 1988, p. 145-178.

NOCHLIN Linda, SUTHERLAND HARRIS Ann, *Women Artists, 1550-1950,* catalogue de l'exposition [Los Angeles, Los Angeles County Museum, décembre 1976-mars 1977], New York, Alfred A. Knopf, 1978.

NOUHANT Camille, « Fede Galizia (1574/1578-1630) ou la quête d'une identité picturale au siècle des Borromée », mémoire de recherche de Master 1 et 2, sous la direction d'Anne Lepoitevin, Paris, Sorbonne Lettres Université, 4 vol., 2019-2021.

NOUHANT Camille, « In defense of Monographic Exhibitions of Female Artists: the Case of Fede Galizia » in *Artherstory*, 16 juillet 2021.

PERANI Germana (dir.), *Il Museo Settala*. *Nuova Museologia*, n°42, 2020.

POLICICCHIO Giada, SOLINAS Francesco et TAPIE Alain, « Fede Galizia » in Valentine De Beir, Francesco Solinas, Alain Tapié (dir.), *Les dames du baroque. Femmes*

peintres dans l'Italie du XVI^e et XVII^e siècle, catalogue de l'exposition [Gand, Musée des Beaux-arts, 20 octobre 2018-20 janvier 2019], Heule, Snoeck, 2018, p. 100-113.

POLLOCK Griselda, PARKER Rozsika, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge & Kegan, 1981.

POLLOCK Griselda, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? » in Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1994, p. 63-90.

POMEROY Jordana, « Italian Women Artists from Renaissance to Baroque » in Vera Fortunati (dir.), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, catalogue de l'exposition [Washington D.C., National Museum of Women in the Arts, 16 mars-15 juillet 2007], Milano, Skira, 2007, p. 19-22.

RENZI Giovanni, « Regesto di Nunzio e Fede Galizia (1573-1809) » in Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa (dir.), *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, catalogue de l'exposition [Trente, Castello del Buonconsiglio, 3 juillet-24 octobre 2021], Trento, Esperia, 2021, p. 333-360.

SACCHI Rossana, *Artisti industriosi e speculativi. Paolo Morigia e il quinto libro della «Nobiltà di Milano»*, Milano, Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2020.

SHERIFF Mary D., « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie » in *Perspectives*, n°1, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 91-112.

SOFIO Séverine, VERLAINE Julie, « Préface. Les artistes femmes seraient-elles devenues "bankables" ? : Diffuser sans simplifier, le défi de l'histoire des artistes femmes » in Marion Lagrange, Adriana Sotropa (dir.), *Élèves et maîtresses. Apprendre et transmettre l'art (1849-1928)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2023, p. 6-9.

STERLING Charles, « 67. Fede Galizia. Pommes dans une coupe » in *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue de l'exposition [Paris, Orangerie des Tuileries, avril-juin 1952], Paris, Musées Nationaux, 1952, p. 89.

STRAUSSMAN-PFLANZER Eve, TOSTMANN Oliver (dir.), *By her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven/London, Yale University Press, 2021.

STRAUSSMAN-PFLANZER Eve, « Why have there been no Exhibitions of Early Modern Italian Women Artists in Hartford or Detroit ? » in Eve Straussman-Pflanzer, Oliver Tostmann (dir.), *By her Hand*. *Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven/London, Yale University Press, 2021, p. 17-29.

STRINATI Claudio, « On the Origins of Women Painters » in Vera Fortunati (dir.), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, catalogue de l'exposition [Washington D.C., National Museum of Women in the Arts, 16 mars-15 juillet 2007], Milano, Skira, 2007, p. 15-18.

TOSTMANN Oliver, « The Advantages of Painting Small : Italian Women Artists and the Matter of Scale » in Eve Straussman-Pflanzer, Oliver Tostmann (dir.), *By her Hand. Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven/London, Yale University Press, 2021, p. 34-36.

WEBER Simone, *Artisti trentini ed artisti che operarono nel Trentino*, Trento, Scuola Tipografia Principesco Arcivescovile Artigianelli, 1933.

WEIGERT Laura, « Judith et Holopherne : images du vice, images de la vertu » in LEPRONT Catherine, DE LAUNAY Marc, WEIGERT Laura, *Judith et Holopherne*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 83-123.

Anne-Marie du Bocage, femme de lettres à la carrière remarquable : un modèle d'effacement historiographique

PATELLI Clémence
Université Paris 8

Résumé :

Le cas d'Anne-Marie Du Bocage, autrice reconnue par ses pairs au XVIIIe siècle, met en évidence l'effacement historiographique des femmes de lettres. En dépit d'une carrière prolifique, marquée par l'obtention de prix littéraires et par son admission dans des académies, son œuvre tombe dans l'oubli presque immédiatement après sa disparition en 1802. L'étude de son historiographie révèle plusieurs mécanismes d'invisibilisation, spécifiquement liés à sa condition de femme, qui ont nui à sa postérité. Son exemple illustre ainsi le caractère systémique de ces processus, qui entraînent, voire programment, l'effacement des autrices de l'histoire littéraire. La redécouverte de son œuvre s'inscrit dans le sillage des recherches sur le matrimoine littéraire et artistique, dont l'objectif est de réhabiliter la place des créatrices et de leurs productions dans notre héritage culturel.

Dans un siècle traversé par des transformations importantes, à la fois sur le plan culturel, social et politique, la place qui doit être allouée aux femmes dans la société fait l'objet de nombreux débats chez les penseurs des Lumières. Malgré une amélioration significative de l'accès des filles à l'éducation, celle-ci reste rudimentaire et n'est pas conçue pour leur permettre de s'émanciper de la tutelle masculine. Si le siècle des Lumières est caractérisé par le progrès, celui-ci est envisagé selon un prisme masculin. La mainmise juridique du père, du frère, ou de l'époux sur la destinée des femmes est un sérieux facteur d'infériorisation et d'impuissance, sans oublier qu'elles sont confrontées à des freins idéologiques importants dans tous les espaces de la vie. L'égalité des Lumières se traduit donc en réalité par une « complémentarité » entre les hommes, acteurs dans l'espace

public, et les femmes, confinées dans l'espace privé, loin des lieux de réflexion, de pouvoir et de décision[346].

Dans ce contexte, une femme qui prend la plume empiète sur la sphère publique réservée aux hommes et menace l'équilibre sur lequel repose l'organisation de la société. Par conséquent, les femmes doivent surmonter de nombreux obstacles pour écrire, et elles ne revendiquent que rarement leur statut d'autrice. Elles ne sont pas nombreuses à se lancer dans une carrière à proprement parler. Pour autant, on trouve des femmes au XVIII^e^ siècle qui osent transgresser leur condition pour se faire une place dans la République des Lettres. C'est le cas d'Anne-Marie Du Bocage, qui s'est construit une véritable carrière littéraire en se lançant dans la conquête des prix littéraires et de la reconnaissance des académies, et en n'hésitant pas à se confronter à tous les genres considérés comme « nobles », donc normalement réservés aux hommes de lettres. Autrice à succès de son vivant, au talent reconnu par ses contemporains, elle subit pourtant un effacement extrêmement rapide de l'histoire littéraire après sa disparition. L'ampleur de sa carrière n'aurait-elle donc pas suffit à faire survivre son nom et son œuvre ? De nombreux auteurs masculins de son époque n'ont pas non plus bénéficié d'une postérité à la hauteur de leur œuvre, cependant les recherches sur le matrimoine ont permis de souligner le traitement historiographique particulier réservé aux créatrices en raison de leur genre, qui tend à les faire disparaître de notre héritage culturel[347]. Le fait qu'Anne-Marie Du Bocage soit tombée dans l'oubli n'est donc peut-être pas simplement dû au hasard. Il est intéressant de se pencher sur son cas précis, car il constitue un bon exemple pour comprendre les raisons de cet effacement des autrices. Difficile d'avancer l'argument selon lequel ses productions seraient trop peu nombreuses, ou dans des genres considérés comme seconds, puisqu'elle a mené sa carrière de femme de lettres avec audace et productivité. En retraçant son historiographie et en décortiquant les traces de sa disparition, quels

[346] Au sujet de la condition des femmes au XVIII^e^ siècle, voir DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident. Tome 3 : XVI^e^-XVIII^e^ siècles,* Paris, Plon, 1991.
[347] Les recherches effectuées par Aurore Evain constituent une référence sur le matrimoine, notamment théâtral. Voir EVAIN Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe,* Paris, L'Harmattan, 2002.

mécanismes peut-on identifier afin de comprendre les raisons de son effacement ?

Une carrière académique exemplaire

Anne-Marie Le Page est née à Rouen en 1710, au sein d'une famille bourgeoise aisée et influente[348]. Son père, d'abord juge-consul, devient ensuite prieur de la Chambre de commerce de Rouen. La Rouennaise obtient ainsi la possibilité d'étudier au couvent de l'Assomption, moment propice au développement de son penchant pour les lettres. Selon Grace Gill-Mark, autrice de sa biographie, la famille d'Anne-Marie Du Bocage est très soudée, et elle reste très proche de sa sœur tout au long de sa vie, tandis que sa mère aura toujours un grand intérêt pour les succès de sa fille[349].

Elle se marie à 17 ans au Rouennais Joseph Fiquet Du Bocage, conseiller du roi et receveur des tailles à Dieppe. Il semble que ce soit un mariage heureux, et qu'Anne-Marie Du Bocage soit soutenue par son époux dans son entreprise littéraire[350]. Fiquet Du Bocage, qui s'intéresse aussi à l'écriture, est d'ailleurs éclipsé par la personnalité de sa femme[351]. Au lieu de l'entraver ou de chercher à l'éclipser derrière sa propre activité littéraire, il a plutôt contribué à son succès et œuvré à la faire briller individuellement, à l'inverse de ce qui a pu se passer pour beaucoup d'autres femmes de lettres, réduites au statut « d'épousautrice[352] ». Les conditions particulièrement favorables dont a bénéficié Anne-Marie Du Bocage, à la fois sur le plan de l'éducation comme sur celui du soutien conjugal, ont donc certainement participé à la réalisation de ses grandes ambitions littéraires.

---

[348] GETHNER Perry, *Femmes dramaturges en France (1650-1750)*, t. II, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2002, p. 373.
[349] GILL-MARK Grace, *Anne-Marie Du Boccage. Une femme de lettres au XVIII^e siècle,* Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 4.
[350] GETHNER Perry, *Femmes dramaturges*, *op. cit.*, p. 373.
[351] GILL-MARK Grace, *Anne-Marie Du Boccage*, *op. cit.*, p. 7.
[352] MARSAY Julien, *La revanche des autrices*, Paris, Payot, 2022, p. 164. Ce concept développé par Julien Marsay désigne les femmes mariées qui ont été écrasées par leur mari (alors qu'elles ont souvent contribué à leur succès).

À partir de 1733, le couple s'installe à Paris. Anne-Marie Du Bocage commence à réunir un cercle d'amis, qui deviendra ensuite un salon[353]. Elle commence par se faire connaître en remportant le prix de l'académie de Rouen en 1746. Elle s'intéresse ensuite à la traduction de poèmes, et connaît son premier grand succès en 1748, avec son *Paradis terrestre*, une adaptation libre de *Paradise Lost* de Milton[354]. Le choix de commencer sa carrière par la traduction est un moyen de se faire accepter dans le milieu de l'écriture, puisque cela implique de travailler à partir d'une œuvre déjà reconnue par ses contemporains. Le texte traduit constitue cependant une nouvelle œuvre à part entière, car la traduction est « un acte de communication et de transmission, de transformation de l'original sous la double action de la lecture et de l'écriture[355] ». Le succès du *Paradis perdu* d'Anne-Marie Du Bocage est donc dû à la qualité du travail de création qu'elle a effectué par rapport à l'œuvre de Milton, en modifiant sa structure pour l'adapter aux spécificités culturelles des intellectuels français et aux codes littéraires de son temps[356]. Elle traduit aussi *Le Temple de la Renommée* de Pope, publié en 1749, ou encore *La Mort d'Abel* de Gessner en 1760. Cette stratégie qui consiste à exprimer son talent à travers la traduction est donc utilisée par Anne-Marie Du Bocage afin de développer sa carrière, bien qu'elle s'essaye également à d'autres exercices littéraires. Ses deux ouvrages les plus audacieux, car rédigés dans des genres normalement réservés aux hommes, sont *Les Amazones*, son unique œuvre de théâtre, qu'elle réussit à faire jouer à la Comédie-Française en 1749[357], et *La Colombiade*, un poème épique sur la découverte d'un nouveau monde, datant de 1756. François Bessire écrit à ce propos :

---

[353] GETHNER Perry, *Femmes dramaturges*, *op. cit.*, p. 373.
[354] *Ibid.*, p. 374.
[355] REID Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. I, Paris, Gallimard, 2020, p. 788.
[356] TOURNU Christophe, « 'The French Connection' among French Translations of Milton and within Du Bocage's *Paradis terrestre* » in *Milton in Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 155. Une analyse précise des modifications apportées par Du Bocage au *Paradis Perdu* de Milton est effectuée p. 152-160.
[357] Entre 1719 (date de représentation de la pièce *Le Faucon* de Marie-Anne Barbier) et 1749 (date de représentation de la pièce *Les Amazones*), aucune pièce de femme n'a été représentée à la Comédie-Française, qui est l'institution de référence au XVIII^e siècle pour consolider une carrière théâtrale. Bien que la réception de sa pièce ait été mitigée, c'est un autre exemple de la réussite d'Anne-Marie Du Bocage dans sa conquête des institutions. Les détails à ce sujet sont fournis dans l'introduction de l'ouvrage suivant : EVAIN Aurore, GETHNER Perry, GOLDWYN Henriette, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, tome IV, 2016, p. 9.

> Suivant les plus grands exemples, et en particulier celui de Voltaire, elle affronte les grands genres, choisit les formes considérées comme les plus complexes et les plus inaccessibles. Et elle produit effectivement des œuvres majeures dans les plus grands genres. Sa carrière est à la fois paradigmatique et unique, parce que sans équivalent pour une femme. (F. BESSIRE, M. REID, *Forma Venus, Arte Minerva*, p. 21)

L'autrice a su entretenir des relations qui lui ont assuré un soutien et une bonne intégration dans les cercles littéraires de l'époque. Elle est notamment amie avec Pierre-Robert Le Cornier de Cideville, qui la met en contact avec Fontenelle après le prix qu'elle a remporté en 1746[358]. Cette relation lui est utile pour tisser plusieurs autres liens, et elle n'hésite pas à lui demander son aide pour tirer parti du succès de son premier poème. Dans une lettre conservée aux archives de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, datée du 23 juillet 1746, elle écrit à Cideville :

> Vous m'avez dit que vous voulez envoyer mon poème à M. de Voltaire et à M^me^ Duchâtelet. Je vous prie que ce que vous leur direz de moi ajoute à l'idée qu'il pourrait prendre ; votre suffrage me sera bien utile. Si vous envoyez un exemplaire à M. de Nivernois, je vous prie d'écrire dessus de la part de M^me^ Duboccage, ainsi qu'aux autres : ils ne seront pas moins sensibles à votre attention et je crois que cela sera mieux pour moi. Après tout ce que vous avez fait il faut me servir tout à fait ; je remets mes intérêts entre vos mains et ne vous en dis pas davantage. (G. GILL-MARK, *Anne-Marie du Boccage,* p. 19)

La tenue d'un salon à partir de 1758 est un autre moyen pour Anne-Marie Du Bocage d'être au cœur des échanges intellectuels et de tisser des relations importantes. Elle organise tous les dimanches un dîner où se réunissent poètes, philosophes, érudits, artistes et intellectuels étrangers, ainsi qu'un souper le lundi où sont invités hommes et femmes de lettres[359]. Parmi ses habitués, on trouve Étienne Bonnot de Condillac, Gabriel Bonnot de Mably, Jean-Jacques Dortous de

[358] GILL-MARK Grace, *Anne-Marie Du Boccage*, *op. cit.*, p. 15.
[359] *Ibid.,* p. 25.

Mairan, Charles Marie de La Condamine ou encore Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet[360].

Malgré son succès grandissant, Anne-Marie Du Bocage sait pour autant faire preuve de prudence par rapport à ses ambitions d'autrice, puisqu'on attend des femmes de son époque une attitude discrète et une absence de prétention. Donc, pour construire sa carrière littéraire, elle est capable de jouer avec les normes sociales qui déterminent sa condition de genre, et qui veulent que les femmes du XVIII[e] siècle soient des salonnières avant d'être des autrices, et seulement dans la mesure où cela ne déborde pas sur leurs devoirs domestiques. Par conséquent, elle adopte une posture suggérant « un contentement naïf et une ambition tempérée par son habituelle modestie[361] ». La prudence avec laquelle elle développe donc sa carrière littéraire semble avoir fonctionné, puisqu'elle acquiert une grande notoriété, en témoignent les surnoms dont elle est affublée de son vivant, comme la « Sapho de Normandie[362] ». Son succès s'étend d'ailleurs aussi à l'étranger, puisque sa tragédie est traduite en italien, tandis que l'épopée est traduite en allemand et en italien[363].

Ainsi, l'autrice se fait plutôt discrète vis-à-vis de sa condition de femme, et ne se revendique pas publiquement comme une défenseuse des femmes de lettres. Elle privilégie la voie de l'entraide entre femmes, comme l'indique sa relation avec Fanny de Beauharnais, à qui elle lègue la médaille qu'elle a reçue de l'Institution de l'académie des Arcanes à Rome, ou encore celle qu'elle entretient avec Henriette Bourdic-Viot, grâce à qui elle a obtenu une pension du gouvernement à la fin de sa vie[364]. C'est d'ailleurs une thématique présente dans sa tragédie, puisque les Amazones sont un peuple de femmes guerrières dont le fonctionnement repose sur une entraide exclusivement féminine[365]. En revanche, la voix d'Anne-Marie Du Bocage reste très discrète dans son œuvre, et particulièrement dans cette pièce, dont le sujet n'est pas mis au service d'une

[360] *Ibid.,* p. 38.
[361] *Ibid.,* p. 21.
[362] *Ibid.,* p. 19.
[363] *Les Amazones* est traduite par Luisa Bergalli en 1756 ; *La Colombiade* est traduite en allemand en 1762 par un auteur inconnu et en italien par Antonio Francesco Frisi en 1771.
[364] GILL-MARK Grace, *Anne-Marie Du Boccage*, *op. cit*, p. 45-46.
[365] BOCAGE Anne-Marie (du), *Les Amazones*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2006, p. 10-13.

dénonciation des inégalités de genre[366]. On ne saurait donc réellement parler de féminisme à propos de son œuvre. L'autrice cherche plutôt à intégrer le monde des hommes, ce qui est incompatible avec un discours assumé de dénonciation de la condition des femmes et des autrices. Néanmoins, le simple fait de vouloir faire une concurrence sérieuse aux hommes, avoir l'audace de cette ambition, tout en privilégiant l'entraide avec d'autres femmes lorsque cela est possible, constitue sans doute une forme de prise de position.

Plusieurs éléments concrets permettent d'affirmer que la carrière d'Anne-Marie Du Bocage est une véritable réussite. François Bessire, dans son étude sur l'autrice, évalue son succès par sa présence dans les périodiques de l'époque. Après qu'elle a remporté le prix de l'académie de Rouen en 1746, le *Journal des savants* loue « un talent qu'elle n'avait encore exercé qu'en secret[367] ». Par ailleurs, de grands noms saluent son travail, comme Émilie Du Châtelet qui écrit à Cideville le 17 août 1746 :

> Je m'intéresse trop à la gloire de mon sexe pour n'avoir pas pris beaucoup de part à la sienne. Je suis ravie qu'une académie fondée dans un pays si rempli de talents et d'esprits ait commencé sa carrière par nous rendre justice. Il faudrait que l'académie de Rouen fît pour M^me^ Du Bocage ce que l'institut de Bologne a bien voulu faire pour moi, qu'elle l'agrégeât à son corps, et assurément ce serait à bien meilleur titre… (G. GILL-MARK, *Anne-Marie du Boccage*, p. 23)

On trouve aussi de nombreux extraits et commentaires de la *Colombiade* dans différentes livraisons du *Mercure de France.* Par exemple, celle de janvier 1757 qualifie l'autrice de « digne émule des plus grands poètes[368] ». Elle fait également publier plusieurs recueils de ses œuvres, ce qui témoigne de sa volonté de s'inscrire dans la postérité. On trouve deux premiers volumes qui paraissent en

[366] La scène d'ouverture de la pièce *Les Amazones* figure en annexe n°2.
[367] BESSIRE François, REID Martine, *Forma Venus, Arte Minerva. Sur l'œuvre et la carrière d'Anne-Marie Du Bocage (1710-1802)*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2017, p. 22.
[368] GILL-MARK Grace, *Anne-Marie du Boccage*, *op. cit.*, p. 26.

1762, puis un troisième en 1764[369]. Une nouvelle édition paraît en 1770, partiellement réorganisée et complétée[370].

Au cours de sa carrière, Anne-Marie Du Bocage est associée à plusieurs institutions importantes, notamment l'académie de Rouen (bien que de façon tardive) ou l'Institut de Boulogne[371]. Elle est aussi admise à l'académie d'Arcadie en Italie, à l'académie des Ricovrati à Padoue et à celle de Lyon[372]. Le succès de l'autrice est donc également caractérisé par une intégration réussie dans le circuit institutionnel.

Parcours de postérité : une disparition rapide

Anne-Marie Du Bocage a subi un effacement historiographique compromettant sa postérité, malgré une carrière pourtant réussie. Comment cette disparition s'opère-t-elle précisément dans son cas ? À quel moment perd-on sa trace et peut-on déterminer pourquoi ? Afin de déceler les mécanismes d'effacement qui s'appliquent, nous avons recensé et étudié le parcours historiographique de l'œuvre de l'autrice[373].

Commençons par recenser sa présence dans la littérature après son décès, afin de voir le moment à partir duquel on perd sa trace. L'existence de rééditions et d'ouvrages de différentes natures la mentionnant, ainsi que leur accessibilité, constitue un premier élément pour comprendre son parcours de postérité. À partir de la liste d'ouvrages et de mentions trouvées, une sélection a été effectuée

[369] BOCAGE Anne-Marie (du), *Recueil des œuvres de Madame Du Bocage,* Lyon, Frères Périsse, 1762.
[370] BOCAGE Anne-Marie (du), *Recueil des œuvres de Madame Du Boccage : augmenté de l'imitation en vers du poème d'Abel*, Lyon, Frères Périsse, 1770.
[371] GILL-MARK Grace, *Anne-Marie du Boccage*, *op. cit.,* p. 39.
[372] *Ibid.* ; GETHNER Perry, *Femmes dramaturges*, *op. cit.*, p. 374.
[373] Le tableau de recensement avec la référence de tous les ouvrages qui vont être mentionnés est disponible en annexe n°1. Dans le but d'identifier le caractère systématique et systémique des procédés historiographiques qui mènent à l'effacement des femmes de lettres, cette étude a initialement été effectuée selon une démarche comparative avec le parcours de deux autres autrices, à savoir Rose de Staal-Delaunay et Françoise-Albine Benoist. Bien que nous ne nous intéressions ici qu'au seul cas d'Anne-Marie Du Bocage, il semble important de préciser que les conclusions auxquelles nous avons abouti concernant les mécanismes menant à sa disparition de l'histoire littéraire sont également valables pour les deux autres autrices, même s'il y a des spécificités dans chacun des cas, selon l'ampleur de la carrière, le genre des productions ou encore les thématiques abordées.

afin d'analyser les discours les plus pertinents et représentatifs qui sont portés sur l'autrice et son œuvre. Malgré l'ampleur de sa carrière et de sa présence dans les journaux du XVIII^e siècle, il devient difficile de trouver la trace de l'autrice après 1802. Afin de trouver suffisamment de documents, nous avons principalement axé la recherche sur sa *Colombiade*, à la fois en raison du succès que celle-ci a eu au XVIII^e siècle, offrant l'espoir d'une postérité plus longue, mais aussi parce qu'elle a fait l'objet d'une réédition à la fin des années 1990, ce qui peut suggérer qu'elle a perduré dans l'histoire ou qu'elle a été redécouverte au XX^e siècle.

Qu'en est-il d'abord de la réédition de son œuvre ? En 1822, Pierre-Marie-Michel Lepeintre publie un ouvrage intitulé *Poètes français, ou Collections des poètes… Poésies du second ordre*[374], dans lequel les textes de l'autrice sont précédés d'une longue notice biographique (très intéressante à décortiquer). En 1879, Eugène Asse publie une compilation de lettres à propos de Voltaire, dont certaines sont écrites par Anne-Marie Du Bocage. Enfin, son épopée est traduite en portugais en 1893. Nous n'avons pas eu beaucoup plus de chance au siècle suivant, puisqu'il ne semble y avoir eu qu'une seule réédition de la *Colombiade* en 1991, ce qui est, du reste, relativement tardif. Il semble donc que la réussite académique n'a pas empêché l'œuvre de l'autrice de tomber progressivement dans l'oubli. Au contraire, c'est peut-être même pour cette raison qu'elle disparaît aussi rapidement après sa mort. En comparaison, une autrice telle que Rose de Staal-Delaunay (1684-1750), qui n'a jamais revendiqué son statut d'autrice et n'a pas montré la volonté de construire une carrière littéraire, a été rééditée de nombreuses fois au XIX^e siècle[375]. On peut supposer que son auctorialité n'était pas considérée comme « dangereuse » (d'autant plus que c'est surtout la valeur historique de ses *Mémoires* qui intéressait), là où Anne-Marie Du Bocage avait progressivement affiché son intention de faire concurrence aux hommes de lettres de son époque. Parvenue à se faire une place dans la République des Lettres de son vivant, elle en est bien vite expulsée après sa disparition. Ses œuvres réapparaissent tout de même au XXI^e siècle dans quelques ouvrages, probablement à la lumière des recherches sur le matrimoine : ses lettres de

[374] L'ouvrage est ensuite réédité en 1825.
[375] On recense cinq rééditions de ses *Mémoires* au XIX^e siècle et trois au XX^e siècle.

voyages ont fait l'objet d'une réédition en 2005 ; en ce qui concerne *Les Amazones*, sa pièce figure dans deux ouvrages, *Femmes dramaturges en France (1650-1750)* de Perry Gethner en 2002 et l'anthologie *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* en 2015. La pièce a également été rééditée en 2006 par les éditions Indigo & Côté-femmes, qui avaient déjà publié son épopée quelques années auparavant.

On peut également se pencher sur les diverses mentions de son nom et de ses œuvres. Anne-Marie Du Bocage figure dans plusieurs dictionnaires au XIX^e^ siècle, notamment dans les *Annales dramatiques* de Babault, publiées peu de temps après le décès de l'autrice. On y trouve une mention de son nom dans le tome 1 en 1808, puis une mention de sa pièce *Les Amazones* dans le tome 2 en 1809. Elle figure aussi dans le dictionnaire sur les femmes célèbres de Gabrielle de Paban, publié en 1820. Son nom apparaît dans un ouvrage sur la Normandie en 1839, ainsi que dans le journal *La Fronde* en janvier 1899*,* dans un article défendant la revalorisation des femmes célèbres par rapport aux choix de noms de rues en France. On peut d'ailleurs faire remarquer que son nom n'est pas toujours écrit de la même façon, parfois « Du Bocage », quelquefois « Du Boccage », ou encore « Duboccage », ce qui complexifie les recherches. Concernant sa *Colombiade*, l'épopée est mentionnée dans plusieurs documents : dans la préface d'un ouvrage de 1828 intitulé *La conquête du Mexique, poème en dix chants*, dans le journal *Le Corsaire* en 1828, puis dans le *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne* en 1895.

Le nom et la carrière d'Anne-Marie Du Bocage refont ensuite leur apparition au XX^e^ siècle dans des ouvrages et articles relatifs aux académies et à leur histoire, tels quel *Le Petit Français illustré* en 1900, un article dans *Recueil des publications de la Société havraise d'études diverses* en 1917, un autre article dans *Comoedia* en 1923, le *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pendant l'année 1936* en 1937, ou encore *Tradition et modernité : 1744-1994. Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*. Une biographie complète lui est ensuite consacrée par Grace Gill-Mark en 1927, rééditée en 1976, ce qui permet d'avoir un ouvrage de synthèse à son propos.

Mais ce n'est qu'au XXIe siècle que son œuvre fait l'objet de plusieurs publications scientifiques ou analytiques qui dépassent la seule présentation biographique ou la critique en quelques lignes. On peut notamment citer l'étude de Martine Reid et François Bessire en 2017, sur laquelle nous nous sommes appuyés, intitulée *Forma Venus, Arte Minerva. Sur l'œuvre et la carrière d'Anne-Marie Du Bocage (1710-1802)*. La même année, Christophe Tournu s'est intéressé à sa traduction de *Paradise Lost* dans l'ouvrage *Milton in Translation*. On peut ajouter les études concernant l'analyse de ses lettres : un chapitre de Madeleine van Trien-Chardonneau en 2008 intitulé « Trois voyageuses en Hollande : Anne-Marie du Boccage (1750), Stéphanie-Félicité de Genlis (1776), Louise Colet (1857) » dans un ouvrage sur le voyage au féminin, ainsi qu'un autre intitulé « L'expérience du temps dans les lettres de voyage de Madame Du Boccage », rédigé par Rotraud von Kulessa en 2014. Plusieurs analyses concernant l'autrice figurent dans différents ouvrages de Perry Gethner, dont « *French women writers and heroic genre*s » en 2010. On trouve aussi une analyse intéressante de sa pièce de théâtre sous la plume de Christie McDonald dans l'ouvrage collectif dirigé par Martine Reid *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*. Un colloque lui a également été consacré en 2011 par François Bessire et Martine Reid[376]. L'entièreté de son œuvre semble donc être en cours de revalorisation depuis quelques dizaines d'années.

Une historiographie de l'effacement

Les discours qui évoquent Anne-Marie Du Bocage peuvent être regroupés dans différentes catégories qui correspondent à plusieurs mécanismes d'invisibilisation et qui permettent de comprendre son absence de postérité. Le premier tient à l'incertitude des informations données et au manque de rigueur dans les notices et autres mentions biographiques. On observe ensuite une dévalorisation des œuvres, surtout celles qui avaient été louées au XVIIIe siècle,

[376] Pour voir les détails du programme, voir le site du Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter : https://ceredi.hypotheses.org/5218.

qui va souvent de pair avec une réaffirmation du fait que ce sont des œuvres de femme, donc « par nature » incomparables aux œuvres masculines. On constate en troisième lieu que les études dont elle fait l'objet la réduisent souvent à son apparence, sa vie personnelle et ses aventures amoureuses, sans considération d'ordre littéraire. Cela entraîne une subordination de ses productions à celles de figures masculines, souvent des hommes de lettres[377].

Les informations qui sont données sur elle sont souvent peu précises. Puisqu'il existe diverses orthographes de son nom de famille, il n'est pas toujours facile de retrouver les sources qui la citent. À ce sujet, l'étude de Martine Reid et François Bessire montre que pour la plupart des auteurs, lorsqu'il y a plusieurs appellations recensées, « en principe l'histoire littéraire y a ensuite mis bon ordre. Tel n'est pas le cas ici[378] ». Ils ont donc choisi l'appellation du catalogue de la Bibliothèque nationale de France « Anne-Marie Du Bocage », que nous avons également privilégiée, mais il n'existe toujours pas de réel consensus aujourd'hui. Cet enjeu du nom est étroitement lié à la postérité. Si l'on se penche sur les *Annales dramatiques* de Babault, la mention de son nom indique seulement « Madame Du Bocage », sans préciser son nom complet, alors que la plupart des hommes ont droit à l'indication de leur prénom au minimum[379]. Cette absence de précision peut mener à des erreurs d'attribution ensuite, et donc à la perte de l'auctorialité, comme cela est souligné dans le journal *Le Corsaire* en 1828, dans lequel il est expliqué que le *Mercure de France* a attribué à tort la *Colombiade* à Marie-Jeanne Riccoboni. D'autres problèmes se posent concernant la biographie d'Anne-Marie Du Bocage, puisque certaines informations sont contradictoires. Par exemple, on lit dans *Le Petit Français illustré* : « M^lle^ Du Bocage, poète, auteur de la *Colombiade*, née en 1700[380]. » Il y a une erreur sur sa date de naissance, puisqu'elle est née en 1710, ainsi que sur son nom, puisque « Du Bocage » est son nom de femme mariée et non de jeune fille.

[377] Pour aller plus loin sur ces mécanismes d'invisibilisation et leur application, voir l'ouvrage MARSAY Julien, *La revanche des autrices*, *op. cit*.
[378] BESSIRE François, REID Martine, *Forma Venus, Arte Minerva*, *op. cit.*, p. 15.
[379] BABAULT, *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, t. I, Paris, Babault, 1809, p. 66.
[380] *Le Petit Français illustré : journal des écoliers et des écolières*, Paris, A. Colin et Cie, 1900, p. 296.

Cette remarque nous permet de nous pencher sur le deuxième mécanisme d'invisibilisation de l'autrice, qui concerne la dépréciation presque systématique des œuvres, fondée sur des considérations qui reposent rarement sur des enjeux littéraires. De nombreuses critiques des productions d'Anne-Marie Du Bocage sous-entendent que ses œuvres ne sont pas forcément intéressantes à lire (ces mêmes œuvres qui avaient connu un grand succès de son vivant). Dans les *Annales dramatiques* de Babault, la mention de la pièce *Les Amazones* est accompagnée d'une épigramme particulièrement moqueuse à propos des représentations à la Comédie-Française : « Et de la pièce à peine un acte est entendu, / Qu'Apollon ennuyé relègue l'Amazone, / Au fond du Paradis perdu[381]. » Le journal *Le Corsaire* n'est guère plus clément, puisqu'on peut y lire une critique acerbe de la *Colombiade* et de sa traduction du *Paradis perdu*. Semblables critiques se retrouvent dans les autres mentions recensées.

La notice de l'ouvrage qui lui est consacré par Pierre-Marie-Michel Lepeintre en 1822, seulement vingt ans après sa mort, est particulièrement intéressante. Dès la première page de la notice, qui est donc censée nous introduire à l'œuvre de l'autrice, on peut lire :

> Les femmes sont-elles propres à tous les genres littéraires ? Peuvent-elles exceller dans tous ou seulement dans quelques-unes ? Voilà une question qui a déjà été agitée bien des fois, et qui est même rebattue […]. Il s'en est trouvé cependant qui, ayant reçu de la nature une trempe forte d'esprit, une intelligence vaste et une vive sagacité, ont primé et se sont élevées à une grande hauteur ; dont les pensées ont un caractère viril et le style un charme particulier ; qui avaient du génie masculin enfin […]. (P.-M.-M. LEPEINTRE, *Poètes français*, p. I-II)

Le genre de l'autrice est immédiatement pointé du doigt, comme si le fait qu'une femme puisse être capable de produire une œuvre littéraire était un événement extrêmement rare, qui la ferait presque transgresser sa condition. On décèle ici les conséquences de l'idée, propagée par les penseurs des Lumières, d'une complémentarité entre les hommes et les femmes[382]. Plus tard dans la notice, sa

[381] BABAULT, *Annales dramatiques*, *op. cit.*, p. 199.

[382] L'égalité est réellement défendue par les penseurs des Lumières, mais elle envisagée au prisme de la notion de « complémentarité ». Il y aurait des différences naturelles qui amèneraient à des différences morales entre les hommes et les femmes. Ils n'auraient donc pas les mêmes rôles à jouer dans la société :

pièce *Les Amazones* est jugée mauvaise et n'aurait obtenu de la bienveillance qu'en raison du genre de l'autrice. Il est intéressant de remarquer que la question de la postérité de l'œuvre est également évoquée :

> Malgré les louanges de Voltaire et les adulations des contemporains, tant Français qu'étrangers, les poésies de Madame Dubocage ne sont point au-dessus du deuxième ordre : elles ne sont point non plus du troisième comme l'ont dit ses dépréciateurs. Sans doute la postérité ne lui accordera pas les honneurs qu'elle a eu de son vivant, cependant elle tiendra une place parmi les femmes qui se sont distinguées dans la littérature. (P.-M.-M. LEPEINTRE, *Poètes français*, p. XVII)

Toute cette notice est donc un très bon exemple des mécanismes de dépréciation des œuvres écrites par des femmes. Elle influence le lecteur dans le regard qu'il devrait porter sur l'œuvre : il ne s'agirait que de poésie de second ordre, certainement divertissante, loin d'égaler ceux qui ont été élevés au rang de génies de la littérature. Ce sont des œuvres écrites par une femme, donc elles ne sont bien évidemment pas à la hauteur du génie masculin, même si elles sont suffisamment qualitatives pour mériter de figurer dans cette édition. Les œuvres présentées sont ainsi reléguées dans une catégorie « œuvres de femmes » ce qui empêche la comparaison et la mise en concurrence avec des œuvres écrites par des hommes. Il y a donc une véritable contradiction entre la volonté de publier à nouveau une œuvre qui le mérite, et la dépréciation due au genre de l'autrice. Il est possible que ce procédé discursif soit stratégique, afin de permettre la publication de l'œuvre tout en tenant un discours conforme aux normes littéraires et genrées. En tout cas, l'auteur s'assure de la singularisation de la carrière d'Anne-Marie Du Bocage, en mentionnant la rareté du génie féminin, si on ose l'appeler ainsi. Elle ne serait donc pas un modèle inspirant à suivre, puisqu'elle constituerait plutôt une anomalie par rapport à sa condition de femme. Écrite seulement vingt ans après le décès de l'autrice, son œuvre est déjà présentée comme oubliée. La rapidité de la disparition d'Anne-Marie Du

---

la sphère domestique et privée doit être réservée aux femmes, tandis que la sphère publique appartient aux hommes. Voir GODINEAU Dominique, « Le siècle des Lumières : discours et actions » in *Les femmes dans la France moderne. XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 179-199.

Bocage n'est donc pas forcément étonnante au vu de l'ampleur de la dépréciation que l'on peut lire dans les ouvrages qui la mentionnent.

Un autre problème dans le traitement historiographique de l'autrice est celui de l'analyse. Beaucoup de sources dans lesquelles Du Bocage est mentionnée ne citent pas ses productions et font l'économie d'une véritable analyse littéraire de celles-ci. Au contraire, les discours portent principalement sur des considérations d'ordre anecdotique ou personnel, suggérant ainsi que ses textes ne mériteraient pas de faire l'objet d'une étude scientifique, participant ainsi à son invisibilisation. Le cas d'Anne-Marie Du Bocage est caractéristique d'un traitement stéréotypé souvent réservé aux femmes, puisque sa beauté, reconnue et louée, constituait l'objet principal des commentaires à son égard, faisant passer au second plan sa carrière de femme de lettres. Lorsque Georges Dubosc évoque l'élection de l'autrice à l'académie de Rouen, il justifie ce fait exceptionnel non par son talent, mais par ses charmes :

> Le premier précédent, en l'espèce — car il y en avait deux — avait le joli visage, les beaux yeux et le sourire charmant de Madame du Bocage, ce qui certainement compta plus que *La Colombiade* pour son élection. (G. DUBOSC, *Par-ci, par-là : études d'histoire et de mœurs normandes*, p. 27)

Ce type de stratégie de dépréciation semble avoir particulièrement été utilisé dans son cas, à qui on avait associé la devise *Forma Venus, Arte Minerva* : « Belle comme Vénus, savante comme Minerve ». Les critiques semblent n'avoir retenu que la première partie. Edmond Reboul en fait d'ailleurs la raison de sa réussite dans le monde littéraire puisqu'il explique que sa bienveillance la protégeait des critiques, et que « sa beauté faisait le reste[383] ». Dans le *Voyage historique et pittoresque du Havre à Rouen et de Rouen au Havre*, l'auteur se moque ouvertement de l'autrice lorsqu'il explique que Voltaire la nommait la dixième muse :

[383] REBOUL Edmond, « Mesdames de l'Académie » in *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, Paris, J.B. Baillieres, 1986, p. 137.

> […] Sobriquet que l'on jette aujourd'hui à la tête de toutes les dames qui enfantent un distique, et qui, visant toujours à la gloire, n'arrivent souvent qu'à une célébrité très éphémère. Une jolie femme qui fait de *jolis* vers, voilà de quoi tourner bien des têtes ; aussi épuisa-t-on pour madame Du Boccage tout le répertoire de l'adulation […]. (MORLENT, *Voyage historique et pittoresque*, p. 142)

Ici, le mécanisme de dépréciation est présenté comme une conséquence de la médiocrité de l'œuvre de l'autrice, alors que le caractère éphémère de sa célébrité est à l'inverse probablement dû à une historiographie nuisible à sa postérité, à laquelle l'auteur participe justement ici.

À cette mise en avant de la beauté par rapport aux productions s'ajoute une romantisation de sa vie personnelle, qu'on retrouve dans la notice de Pierre-Marie-Michel Lepeintre. Après avoir commenté sa beauté (qui justifierait en partie sa réussite littéraire), il invente des aventures amoureuses qu'elle aurait eues lors de ses voyages :

> Le ton avec lequel *Chesterfield* parle d'elle dans ses *Lettres*, ferait croire qu'elle fut galante ; mais d'abord il n'y a pas beaucoup de foi à ce que dit ce lord […]. Il serait possible que madame Dubocage eût quelqu'aventure dans ses voyages, elle fut tant adulée ! ou quelques attachements dans le cours de sa vie, elle fut entourée de tant d'hommes spirituels ! Qu'importe après tout à la postérité de savoir si l'auteur de la *Colombiade*, qui vécut quatre-vingt-douze ans, veuve dès l'âge de vingt-cinq ! eut des faiblesses. (P.-M.-M. LEPEINTRE, *Poètes français*, p. XIV)

Le commentaire est dénué de toute assise scientifique. Lepeintre y construit un portrait inventé de l'autrice qui nous en dit probablement plus sur l'image qu'il se fait des femmes que sur Anne-Marie Du Bocage. Ensuite, le ton du commentaire semble hypocrite, puisque, faisant semblant de dire que cela n'a pas d'importance pour la postérité, il semble bien attaché à porter atteinte à la réputation de l'autrice en colportant des rumeurs infondées. Enfin, les informations sur lesquelles Lepeintre s'appuie pour raconter les voyages d'Anne-Marie Du Bocage sont fausses. S'il s'autorise ces libertés, c'est parce qu'elle serait veuve depuis ses vingt-cinq ans, donc seule au moment de ses voyages. En réalité, le décès de son mari ne survient pas avant 1767. Les voyages qui font l'objet des récits de l'autrice ont été faits en compagnie de son mari. Donc, au-delà du fait que

l'on déplore qu'il fasse passer les aventures amoureuses de l'autrice avant sa carrière littéraire, dans ce cas précis, le récit de Lepeintre est tout à fait faux d'un point de vue historique.

Souvent, les autrices sont également associées, voire subordonnées à des hommes de lettres, qu'elles soient mises dans l'ombre de ceux-ci, ou bien qu'il y ait besoin de leur validation comme gage de qualité, comme nous avons pu le remarquer dans le cas des deux autres autrices qui ont fait l'objet de notre étude initiale (à savoir Rose de Staal Delaunay et Françoise-Albine Benoist). Dans son cas, Anne-Marie Du Bocage n'a pas fait l'objet d'invisibilisation ou d'appropriation de ses productions par des hommes, cependant la reconnaissance *a posteriori* de sa notoriété est en grande partie conditionnée par l'association à des hommes de lettres. Par exemple, la publication de ses lettres en 1879 avec celles d'autres autrices n'est possible que parce que le fil rouge de la composition de cet ouvrage est Voltaire, qui constitue « le lien et l'unité » de ces textes[384]. L'intérêt de l'ouvrage est de retracer la vie de Voltaire et de déceler de nouveaux éléments pour approcher cet auteur. Cela sous-entend que sans cette présence masculine, les lettres n'auraient probablement pas été jugées dignes d'intérêt au point d'être éditées au XIX^e^ siècle. Les femmes qui rédigent des ouvrages ont également recours à ce procédé d'association à des figures masculines, afin de souligner une forme de reconnaissance ou de réussite. Dans l'*Année des dames,* Gabrielle de Paban mentionne plusieurs hommes prestigieux pour prouver la valeur de la carrière d'Anne-Marie Du Bocage (Voltaire, le pape Benoît XIV, et d'autres[385]). Les « grands hommes » ne sont donc jamais loin lorsqu'il s'agit de défendre l'intérêt et la qualité des œuvres d'une femme de lettres. Au contraire, si l'on veut repenser l'historiographie de notre histoire littéraire, et y intégrer pleinement les autrices qui y ont pris part, il est nécessaire d'apprendre à lire ces œuvres de femmes, afin de repenser la façon dont on juge l'intérêt et la qualité d'un texte.

[384] *Lettres de M^me^ de Graffigny : suivies de celles de M^mes^ de Staal, d'Épinay, du Boccage, Suard*, Paris, G. Charpentier, 1879.
[385] PABAN Gabrielle (de), *Année des dames, ou Petite biographie des femmes célèbres pour tous les jours de l'année*, t. II, Paris, Crevot, 1820, p. 54.

Cela offrirait la possibilité de s'émanciper d'une histoire littéraire construite au prisme des canons masculins.

Malgré une historiographie qui a empêché Anne-Marie Du Bocage d'avoir droit à la postérité que sa carrière méritait, il y a quand même eu quelques tentatives pour contrecarrer les mécanismes d'invisibilisation qui ont mené à la disparition de l'autrice. Par exemple, les Pères de la Compagnie de Jésus dressent un portrait très positif et réaffirment son statut d'autrice : « *Forma Venus, Arte Miverna,* lit-elle sous son portrait, et elle a vite fait d'en rabattre : "Toutes les belles sont Vénus ou Minerve !" Elle est auteur[386]. » Ces quelques discours de valorisation n'ont cependant pas suffi à inverser le processus d'invisibilisation qui était à l'œuvre. La défense d'un ordre masculin par les contemporains d'Anne-Marie Du Bocage, ensuite fortement renforcé par les intellectuels du XIX^e^ siècle, a influencé la réception de l'œuvre de l'autrice dans la postérité. Éliane Viennot explique que c'est la clergie qui est en première position pour nuire aux droits des femmes, en particulier les femmes de lettres, dont l'activité est liée à la parole publique :

> La classe intellectuelle est ici seule à la manœuvre. C'est elle qui aboie, mord, déchire, par l'intermédiaire d'articles, de livres, de poèmes, de caricatures… Comme à l'ordinaire, ce sont les femmes de lettres – cœur de cible de la clergie – qui sont les premières visées. […] Les lettrés favorables à la séparation des sphères de sexe se lancent à l'assaut de l'opinion publique pour détruire la réputation, la célébrité, l'immortalité dont les femmes jouissent depuis trop longtemps sur ce terrain. (É. VIENNOT, *La France, les femmes et le pouvoir*, p. 83-84)

Il y a donc une volonté de minimiser les œuvres des femmes de lettres, jusqu'à les faire disparaître de l'histoire littéraire. Le traitement historiographique d'Anne-Marie Du Bocage permet de le confirmer : dépréciation injustifiée, manque de rigueur scientifique (souvent au profit d'un intérêt pour sa vie personnelle), absence de véritable étude de ses œuvres, subordination à des figures

[386] PERES DE LA COMPAGNIE DE JESUS, *Études*, Paris, V. Retaux, 1^er^ avril 1928, p. 474.

masculines de référence, etc. Tous ces mécanismes participent d'une stratégie très efficace qui mène à sa disparition. Les quelques études plus sérieuses et plus longues que l'on trouve à partir de la deuxième moitié du XX^e^ siècle permettent malgré tout d'entrebâiller la porte du matrimoine. Peut-être n'est-il pas trop tard pour donner raison à Fanny de Beauharnais, lorsqu'elle s'exclamait après la mort d'Anne-Marie Du Bocage : « Hélas ! elle a cessé de vivre, que dis-je ? de souffrir. Ses écrits vivront toujours ! Sa mémoire ne cessera point d'être chère aux cœurs sensibles ; elle n'est point perdue pour eux[387] ! »

[387] BEAUHARNAIS Fanny (de), *À la mémoire de Madame Dubocage*, Paris, Richard, 1802, p. 1.

Annexe n°1 : Recensement des rééditions et mentions d'Anne-Marie Du Bocage depuis le XIX^e siècle.

Les références mises en gras indiquent une réédition complète ou partielle de l'œuvre d'Anne-Marie Du Bocage. Les autres ouvrages contiennent des mentions de son nom ou de ses productions littéraires.

XIX^e siècle	**1802 :** BEAUHARNAIS Fanny (de), *À la mémoire de Madame Dubocage*, Paris, Richard, 1802. **1808** : BABAULT, *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, t. I, Paris, Babault, 1808. **1809** : BABAULT, *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, t. II, Paris, Babault, 1809. **1820** : PABAN Gabrielle (de), *Année des dames, ou Petite biographie des femmes célèbres pour tous les jours de l'année*, t. II, Paris, Crevot, 1820. **1822** : « **DUBOCAGE Madame » in *Poètes français, ou Collection des poètes… Poésies du second ordre*, notice par P.-M.-M. Lepeintre, Paris, M^me Veuve Dabo, tome 38, 1822.** **1823** : LOYNES D'AUTROCHE Claude (de), *La conquête du Mexique, poème en dix chants*, Orléans, Guyot Aîné, 1823. **1828 :** *Le Corsaire : journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes*, Paris, 2 octobre 1828. **1839** : MORLENT M. Joseph, *Voyage historique et pittoresque du Havre à Rouen et de Rouen au Havre, sur la Seine, en bateau à vapeur,* Rouen, Édouard Frère, 1839. **1879 : *Lettres de M^me de Graffigny : suivies de celles de M^mes de Staal, d'Épinay, du Boccage, Suard,* notice d'Eugène Asse, Paris, G. Charpentier, 1879.**

	1893 : VISCONDE DE SEABRA, *A Colombiada, ou a Fé levada ao novo mundo, epopêa de M^me^ Du Bocage,* Lisboa, Typographia da Academia, 1893. **1895** : *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*, Alençon, Société historique et archéologique de l'Orne, 1895. **1899** : NERON Marie-Louise, « Gloires en émail », *La Fronde*, 7 janvier 1899.
XX^e^ siècle	**1900** : *Le Petit Français illustré : journal des écoliers et des écolières,* Paris, A. Colin et Cie, 1900. **1917** : HENRIET Maurice, « Thomas à l'Académie royale de Rouen », *Recueil des publications de la Société havraise d'études diverses,* Le Havre, Lepelletier, 1917. **1922** : DUBOSC Georges, *Par-ci, par-là : études d'histoire et de mœurs normandes*, Série 1, Rouen, Henri Defontaine, 1922. **1923** : ABBEMA Louise, « Une Académie féminine au XVIII^e^ siècle », *Comoedia*, 24 avril 1923. **1923** : *Le Livre, ancien et moderne, exposition d'Art,* 1923, Bourges, Ville de Bourges, consultable sur le site des bibliothèques spécialisées de Paris. **1927** : GILL-MARK Grace, *Anne-Marie Du Boccage. Une femme de lettres au XVIII^e^ siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1927. **1928 :** PERES DE LA COMPAGNIE DE JESUS, *Études*, Paris, V. Retaux, 1^er^ avril 1928. **1937** : *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pendant l'année 1936*, Rouen, A. Lainé, 1937. **1979** : VIROLLE Roland, « Types sociaux en Normandie au XVIII^e^ siècle : Marie-Anne Du Boccage « La dixième muse » », *Études Normandes*, Rouen, L'association Études Normandes,1979, p. 67-80. **1987** : REBOUL Edmond, « Mesdames de l'Académie », *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, Paris, J.B. Baillieres, 1986.

	1991 : BOCCAGE Anne-Marie (du), *La Colombiade ou la foi portée au Nouveau Monde* : *1756,* avant-propos de Milagros Palma, préface de Catherine Jardin, Paris, Côté-femmes, 1991. **1994 :** BURCKARD François, BEAUREPAIRE Françoise (de), BRIERE Max, *Tradition et modernité : 1744-1994. Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, Rouen, 1994.
XXIe siècle	**2002 : GETHNER Perry, *Femmes dramaturges en France (1650-1750)*, t. II, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.** **2005 : BOCCAGE Anne-Marie (du), *Lettres sur l'Angleterre et la Hollande*, St-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort, 2005.** **2006 : BOCAGE Anne-Marie (du), *Les Amazones*, introduction par Alain Bertand, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2006.** **2008** : STRIEN-CHARDONNEAU Madeleine, « Trois voyageuses en Hollande : Anne-Marie du Boccage (1750), Stéphanie-Félicité de Genlis (1776), Louise Colet (1857) » in *Le voyage au féminin : perspectives historiques et littéraires, XVIIIe-XXe siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008, p. 73-88. **2010** : GETHNER Perry, « French women writers and heroic genres » in *Women Writing Back – Writing Women Back: Transnational Perspectives from the Late Middle Ages to the Dawn of the Modern Era,* Leyde, Brill, 2010. **2013** : GARGAM Adeline, *Les femmes savantes, lettrées et cultivées dans la littérature française des Lumières ou la conquête d'une légitimité (1690-1804)*, t. I-II, Paris, Honoré Champion, 2013. **2014 :** - VON KULESSA Rotraud, « L'expérience du temps dans les lettres de voyage de Madame Du Boccage » in *Le temps des femmes : textes mémoriels des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

- GETHNER Perry, « Women and the exercice of power in eighteenth-century tragedy » in *Women in French studies*, vol. 5, 2014, p. 76-85.

2015 : EVAIN Aurore, GETHNER Perry, GOLDWYN Henriette, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. IV, Paris, Classiques Garnier, 2015.

2016 :

- CORBI SAEZ Maria Isabel, « Genre épistolaire et autoportrait chez Anne-Marie Du Bocage : plaidoyer pour le statut de femme auteur » in *Femmes auteurs du dix-huitième siècle : nouvelles approches critiques*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- LANNO Dorothée, « Les premières historiennes de l'art françaises, XVII^e^-XVIII^e^ siècles » in *Source(s) : arts, civilisation et histoire de l'Europe*, n°8-9, 2016, p. 75-86.

2017 :

- BESSIRE François, REID Martine, *Forma Venus, Arte Minerva. Sur l'œuvre et la carrière d'Anne-Marie Du Bocage (1710-1802)*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2017.
- TOURNU Christophe, « 'The French Connection' among French Translations of Milton and within Du Bocage's *Paradis terrestre (1748)* » dans *Milton in Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 139-163.

2020 :

- RUSTIGHI Lorenzo**,** « Émigrées ou colonisées ? : images de l'autre dans l'écriture féminine au XVIII^e^ siècle », *Source(s) : arts, civilisation et histoire de l'Europe. Femmes expertes, savantes, artistes*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 79-95.
- REID Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. I, Paris, Gallimard, 2020.

Annexe n° 2 : *Les Amazones* par Anne-Marie du Bocage, Acte I Scène I.

Cette première scène, dans laquelle figurent Orithie, reine des Amazones, et Ménalippe, cheffe des armées, met en place l'intrigue de la pièce. Ménalippe s'inquiète du fait que Thésée, qui est leur prisonnier, tente de séduire l'une des guerrières. L'intrigue de la pièce repose sur trois axes : l'attente du verdict concernant la condamnation de Thésée, l'amour naissant entre Thésée et Antiope, princesse des Amazones, et l'amour vain d'Orithie pour Thésée, qui la mène au trépas. Le texte intégral, ainsi que des annotations de contexte et de langue sont à retrouver dans l'ouvrage suivant : EVAIN Aurore, GETHNER Perry, GOLDWYN Henriette, Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, tome IV, 2014, p. 214-216.*

Acte I

Scène I

Orithie, Ménalippe.

MÉNALIPPE

En ce célèbre jour, où, selon nos maximes,
Nous offrons au Dieu Mars nos captifs pour victimes,
Où, dans la trêve ouverte après tant de combats,
Ils attendent du sort la vie ou le trépas :
Reine, dont les vertus passent l'éclat du trône,
Permettez-vous ici que le peuple amazone,
Pour le bien de l'État, s'exprime par ma voix ?

ORITHIE

Votre zèle en tout temps fut le soutien des lois :
Âme de mes conseils et chef de mon armée,
Ménalippe, à vos soins je dois ma renommée.

MÉNALIPPE

Immolons-lui, Madame, un superbe étranger
Qui mit par sa valeur nos armes en dangers.
Cet allié du Scythe en surpasse l'audace,
Dans sa main à l'instant la mort suit la menace ;
On l'a vu nous braver courant de rang en rang :
Mais nos fiers bataillons avides de son sang,
Les Séparant des siens, à sa perte l'entraînent ;
Des traits partent encor de ses mains qu'ils enchaînent,
Et ce lion fougueux, par le nombre abattu,
Succomba sans ternir sa gloire et sa vertu.
Il est à redouter même dans l'esclavage :
Que ne pourra la haine unie à son courage ?
On dit que par votre ordre, au mépris de nos mœurs,
De ses fers en ce jour on suspend les rigueurs :
Libre dans ce palais, il peut, par des intrigues,
Chez les peuples voisins se pratiquer des brigues,
Les armer contre nous et punir nos mépris :
Un homme dans ces murs blesse les yeux surpris ;
On craint que ses complots …

ORITHIE

Eh ! Quelle est cette crainte ?
Seul avec un des siens, libre dans cette enceinte,
La garde du palais répond de sa fureur.
Je dois par des égards distinguer sa valeur,
Et je veux que l'univers apprenne qu'Orithie
Honore ici le bras qu'elle dompte en Scythie.
Je viens par mes exploits d'étonner ces climats,
Jouissons de la paix après tant de combats.
Des Scythes belliqueux redoutons le courage :

La mort d'un allié réveillerait leur rage,
Et peut-être leur roi, l'intrépide Gélon,
Viendrait-il pour le venger jusques au Thermodon.

MÉNALIPPE

Mais le captif lui-même, amoureux de sa gloire,
De ses chaînes, s'il vit, gardera la mémoire ;
Son bras, des ennemis ranimant le courroux,
Pour payer vos bienfaits s'armera contre vous.
D'un héros dans les fers prendre ainsi la défense,
Loin d'être grandeur d'âme, est manque de prudence ;
Sa valeur qui vous charme augmente ma terreur.
Reine, depuis longtemps on voit Mars en fureur
Par de fréquents combats épuiser votre Empire ;
Le Scythe, las des maux que la discorde attire,
Envoie en ces climats un chef de ses guerriers
Vous présenter la paix pour un prix de vos lauriers :
Le repos naît enfin des travaux de nos armes :
Mais d'un trouble intestin prévenez les alarmes,
Immolez un captif au sang versé pour vous,
Ou tremblez que le peuple, inquiet et jaloux,
N'ait recours aux forfaits pour hâter la justice.
Enfin, j'ose à la Cour parler sans artifice :
Craignez de la livrer au poison de l'amour.

ORITHIE

Que voudrait par ses feux profaner ce séjour ?
Son culte est banni.

MÉNALIPPE

Des fureurs qu'il inspire
Orithie est bien loin d'appréhender l'empire :

Ce Dieu si redoutable est pour vous sans attraits,
Mais toute votre cour est en butte à ses traits,
Et la jeune Antiope exposée à l'orage…

ORITHIE

Elle vient, calmez-vous, et changeons de langage.

Bibliographie

Sources primaires

BEAUHARNAIS Fanny (de), *À la mémoire de Madame Dubocage*, Paris, Richard, 1802.

BOCAGE Anne-Marie (du), *Les Amazones*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2006

BOCAGE Anne-Marie (du), *Recueil des œuvres de Madame Du Bocage,* Lyon, Frères Périsse, 1762.

BOCAGE Anne-Marie (du), *Recueil des œuvres de Madame Du Boccage : augmenté de l'imitation en vers du poème d'Abel*, Lyon, Frères Périsse, 1770.

Lettres de M^me^ de Graffigny : suivies de celles de M^mes^ de Staal, d'Épinay, du Boccage, Suard, Paris, G. Charpentier, 1879.

Sources secondaires

BABAULT, *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, t. I, Paris, Babault, 1809

BESSIRE François, REID Martine, *Forma Venus, Arte Minerva. Sur l'œuvre et la carrière d'Anne-Marie Du Bocage (1710-1802)*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2017.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

DENIZOT Marion (dir.), *Les oublis de l'histoire du théâtre*, *Revue d'histoire du théâtre*, n°270, 2016.

DUBOSC Georges, *Par-ci, par-là : études d'histoire et de mœurs normandes*, Série 1, Rouen, Henri Defontaine, 1922.

DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident. Tome 3 : XVI^e^-XVIII^e^ siècles,* Paris, Plon, 1991.

EVAIN Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2002.

EVAIN Aurore, « Les autrices de théâtre et leurs œuvres dans les dictionnaires dramatiques du XVIII^e siècle », SIEFAR, 2003 [http://siefar.org/dictionnaire-des-femmes-de-l-ancienne-france/etudes-et-bibliographie/].

EVAIN Aurore, « Vous avez dit matrimoine ? », Tribune pour le Mouvement HF, Blog de Mediapart, 2017 [https://blogs.mediapart.fr/mouvement-hf/blog/251117/vous-avez-dit-matrimoine-par-aurore-evain].

EVAIN Aurore, GETHNER Perry, GOLDWYN Henriette, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. I à IV, Paris, Classiques Garnier, 2014.

GETHNER Perry, *Femmes dramaturges en France (1650-1750)*, t. II, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.

GETHNER Perry, « Women and the Exercise of Power in Eighteenth-Century Tragedy » in *Women in French Studies*, vol. 5, 2014, p. 76-85.

GILL-MARK Grace, *Anne-Marie Du Boccage. Une femme de lettres au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976.

GODINEAU Dominique, « Le siècle des Lumières : discours et actions » dans *Les femmes dans la France moderne. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 179-199.

LECOQ Titiou, *Les grandes Oubliées. Pourquoi l'histoire a effacé les femmes*, Paris, Éditions de l'Iconoclaste, 2021.

LEPEINTRE Pierre-Marie-Michel, « DUBOCAGE Madame » in *Poètes français, ou Collection des poètes... Poésies du second ordre*, Paris, M^me Veuve Dabo, tome 38, 1822.

MARSAY Julien, *La revanche des autrices*, Paris, Payot, 2022.

MORLENT M. Joseph, *Voyage historique et pittoresque du Havre à Rouen et de Rouen au Havre, sur la Seine, en bateau à vapeur,* Rouen, Édouard Frère, 1839.

PABAN Gabrielle (de), *Année des dames, ou Petite biographie des femmes célèbres pour tous les jours de l'année*, t. II, Paris, Crevot, 1820.

PERES DE LA COMPAGNIE DE JESUS, *Études*, Paris, V. Retaux, 1er avril 1928.

Le Petit Français illustré : journal des écoliers et des écolières, Paris, A. Colin et Cie, 1900.

REBOUL Edmond, « Mesdames de l'Académie » in *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, Paris, J.B. Baillieres, 1986.

REID Martine, *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. I, Paris, Gallimard, 2020.

TOURNU Christophe, « 'The French Connection' among French Translations of Milton and within Du Bocage's *Paradis terrestre* » in *Milton in Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 139-164.

VIENNOT Eliane, *La France, les femmes et le pouvoir*. *Tome 2 : Les résistances de la société (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Perrin, 2008.

VIENNOT Eliane*, La France, les femmes et le pouvoir. Tome 4 : L'âge d'or de l'ordre masculin (1804- 1860)*, Paris, CNRS éditions, 2020.

Sitographie

Site du Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter : https://ceredi.hypotheses.org/5218.

Les inventrices à la Society of Arts de Londres au XVIIIe siècle : les femmes à l'épreuve de l'institution

ROUCHON Lou-Ann
Université Paris Cité

Résumé :

Les inventrices de l'Angleterre du XVIIIe siècle font face à des difficultés pour obtenir une reconnaissance dans des milieux savants masculins. Dans ce contexte, la *Society of Arts* se distingue par son ouverture aux femmes, une image plutôt progressiste mise en avant dans ses publications. Toutefois, cette représentation est à confronter aux archives de l'institution et aux parcours personnels des inventrices. L'analyse des discours et des pratiques techniques révèle une invisibilisation institutionnelle et un biais genré dans le traitement des inventions, permettant ainsi de questionner son efficacité dans la promotion et la valorisation des inventions féminines. Plus largement, il s'agit d'interroger la vision des femmes et des techniques véhiculée par la Society of Arts : loin de refléter la diversité des inventions féminines et de leurs domaines, elle renforce une vision genrée de l'ingéniosité.

Le projet de la *Society of Arts* remonte à 1753 lorsque William Shipley, un maître de dessin, publie ses *Proposals*. Dans cette brochure, il fait part de sa volonté de fonder une institution qui promeut et récompense l'ingéniosité dans divers domaines dans le but d'améliorer l'économie nationale[388]. Cette publication établit les bases de ce qui devient la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce Instituted at London* en 1754. Pour y parvenir, il est nécessaire d'ouvrir l'institution et ses concours à un grand nombre de participant·es ; cela veut dire que les femmes aussi sont autorisées à en être membres et à présenter leurs inventions. Par cela, la *Society of Arts* se distingue de nombreuses sociétés savantes européennes

[388] SHIPLEY William, *Proposals For raising by subscription a fund to be distributed in Premiums for the promoting of improvements in the Liberal Arts and Sciences, Manufactures & commerce*, 1753, dans ALLAN D. G. C., « William Shipley's Proposals » in *RSA Journal*, vol. 140, n°5428, 1992, p. 342.

dont les femmes sont habituellement exclues, comme des travaux sur les femmes et les sciences l'ont montré[389]. Dès sa fondation, l'inclusion des femmes est explicitement mentionnée par Shipley dans un texte complémentaire aux *Proposals*[390], où il écrit :

> Ladies as well as gentlemen are invited into this subscription, as there is no reason to imagine they will be behindhand in a generous and sincere regard for the good of their country. (W. SHIPLEY, 1992, p. 1022)

> Les dames comme les messieurs sont invitées à participer à cette souscription, car il n'y a aucune raison d'imaginer qu'elles ne seront pas en reste pour ce qui est de la générosité et de la sincérité pour le bien de leur pays[391].

Les productions féminines sont décrites comme ayant une valeur utilitaire que les sociétés savantes doivent prendre en compte pour le développement du bien public. L'intégration des femmes semble donc se faire principalement selon une volonté de croissance et dans le souci de répondre aux besoins de la *Society of Arts*, et non par souci d'émancipation des femmes.

Cette institution londonienne se donne pour objectif d'encourager une participation large à l'amélioration de l'industrie et de l'économie anglaise. Présentant des valeurs de partage et de progrès, elle forme également la population aux arts industriels et libéraux[392], notamment avec l'école de dessin fondée par Shipley en parallèle. La *Society of Arts* se consacre à la promotion et à l'encouragement d'inventions et d'innovations utilitaires, qui sont « peu coûteuses et utiles au plus grand nombre[393] ». Pour y parvenir, elle fonctionne par un système de concours et de récompenses dans plusieurs domaines, à

[389] Voir KAWASHIMA Keiko, *Émilie du Châtelet et Marie-Anne Lavoisier. Science et genre au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2013.
[390] SHIPLEY William, *A Scheme for putting the Proposals in Execution*, Londres, 7 décembre 1753, dans PONSONBY G. J., ALLAN D. G. C, SHIPLEY William, « General Notes » in *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 133, n°5112, 1965, p. 1020-1028.
[391] Les traductions sont nôtres.
[392] HILAIRE-PEREZ Liliane, *L'Invention technique au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 144.
[393] *Ibid.*, p. 196.

savoir : les beaux-arts (*polite arts*), l'agriculture, la mécanique, le commerce et les colonies (*colonies and trade*), les manufactures ainsi que la chimie. Nous nous intéressons ici aux femmes ayant réalisé des inventions ou des innovations techniques, ce qui exclut donc celles récompensées pour des productions artistiques[394]. À partir de 1783, les inventions récompensées sont publiées dans les *Transactions of the Society Instituted at London for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*[395]. Ce système de publication semble permettre une certaine reconnaissance de ces femmes et de leurs travaux. Par leur diffusion et leur conservation, elle s'inscrit même dans une dimension pérenne.

La définition donnée à l'invention détermine qui est considéré comme inventeur ou inventrice. Celle du *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences* la rattache à ce qu'elle a de nouveau et de programmé en insistant sur les « nouvelles connexions d'images, de connaissances et de techniques de séries différentes que l'on rapporte à l'identité d'un projet défini[396] ». Selon la définition de Judith Schlanger, citée dans les travaux de Liliane Hilaire-Pérez[397], l'invention est un changement technique qui se fait par « rebrassage du sens et décrochement relaté[398] ». Elle est à la fois une nouveauté et une continuité de l'existant. L'invention doit aussi être abordée dans ses aspects collaboratifs à travers les processus d'essais et de recherches, c'est-à-dire à travers sa pratique. Dans cette perspective, il est nécessaire de prendre en compte les micro-inventions et leurs processus d'adaptations et d'améliorations dans le but d'ouvrir cette définition à des inventions peu reconnues. L'inclusion du genre dans les techniques est nécessaire, car, comme le soulignent Danielle Chabaud-Rychter et Delphine Gardey dans *L'engendrement des choses*, il n'y a pas de neutralité des techniques et leurs usages sont liés à une conception genrée du

[394] Sur les femmes artistes récompensées par la *Society of Arts*, voir GIARDINETTI Marina, *Exercices de style : Éducation et pratiques artistiques des jeunes femmes de la Society of Arts*, Paris, Université Paris Cité, 2019.
[395] RSA, *Transactions of the Society Instituted at London for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*, 1783-1815.
[396] LECOURT Dominique (dir.), *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 639.
[397] HILAIRE-PEREZ Liliane, *L'invention technique*, *op. cit.*, p. 26.
[398] SCHANLGER Judith, *L'invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983, p. 69.

monde[399]. En suivant cette conception, les inventions des femmes tendent à être perçues différemment de celles des hommes, ce qui expliquerait le traitement qu'elles reçoivent.

La problématique de l'invention s'est imposée dans l'histoire du genre à partir de la fin des années 1990 avec les travaux d'universitaires anglophones telles que Deborah Jaffé[400] et Autumn Stanley[401], dont les recherches se sont attachées à montrer l'invisibilisation que les femmes subissent dans l'histoire des techniques, notamment en montrant les rapports de domination des hommes sur les femmes dans les milieux savants, plutôt qu'en étudiant les inventions en tant que telles. L'historiographie francophone sur ce croisement entre histoire des femmes et de l'invention est encore plus récente et en plein développement. La thèse d'Anne Chanteux sur les brevets de femmes en France au XIX^e^ siècle dresse un portrait des inventrices à partir des dépôts de brevets[402]. Elle montre que les femmes n'occupent pas uniquement les domaines domestiques, elles inventent et innovent dans ceux auxquels elles ont accès et qui sont en développement économique. Les apports du genre dans l'histoire des techniques sont nombreux, mais restent en développement et nécessitent encore d'être approfondis, en particulier concernant le XVIII^e^ siècle.

Les femmes de l'Angleterre du XVIII^e^ siècle ont longtemps été appréhendées par le biais de la théorie des sphères séparées[403]. Les remises en question de celle-ci ont montré que les femmes avaient une identité travailleuse, productrice et créatrice importante dont elles pouvaient se servir afin d'accéder à la sphère publique, comme cela a été démontré par Isabelle Baudino dans *The Invisible Woman: aspects of women's work in eighteenth-century Britain*[404] ainsi que par Mélanie Traversier dans *L'Harmonica de verre*

[399] CHABAUD-RYCHTER Danielle, GARDEY Delphine, *L'engendrement des choses : des hommes, des femmes et des techniques*, Paris, Édition des Archives contemporaines, 2004, p. 20-31.
[400] JAFFE Déborah, *Ingenious Women: From Tincture of Saffron to Flying Machines*, Stroud, Sutton Publishing, 2004.
[401] STANLEY Autumn, *Mothers and Daughters of Invention*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.
[402] CHANTEUX Anne, *Les filles d'Athéna : femmes et brevets en France au XIX^e^ siècle*, EHESS, 2022.
[403] VICKERY Amanda, *Behind Closed Doors: at Home in Georgian England*, New Haven, Yale University Press, 2019.
[404] BAUDINO Isabelle, CARRE Jacques, REVAUGER Marie-Cécile (dir.), *The Invisible Woman: Aspects of Women's Work in Eighteenth-Century Britain*, Londres, Routledge, 2016.

et miss Davies[405]. Mais elles étaient confrontées à un phénomène d'invisibilisation en évoluant dans un contexte où leurs compétences sont moins bien considérées que celles de leurs homologues masculins. Pour cela, les rares sociétés savantes ou institutions accueillant des femmes constituent un cadre d'analyse pertinent par les informations que leurs corpus peuvent rassembler.

La *Society of Arts* peut constituer un moyen pour les inventrices de s'éloigner de la sphère privée et de poser un premier pied sur la scène de la sphère publique. L'histoire de cette société savante a d'abord été faite par une approche interne puisque les premiers travaux ont été réalisés par ses anciens secrétaires[406] et consistent en un récit chronologique de celle-ci, afin de montrer son apport à l'économie anglaise et de la faire connaître au public. Il faut attendre les années 1970 pour que des travaux soient réalisés par des historien·nes externes à la société[407]. Les travaux récents d'Anton Howes[408] présentent une nouvelle approche en montrant son impact sur la société anglaise, plutôt que son fonctionnement interne. En revanche, cette société savante n'a fait l'objet que de peu de recherches en histoire du genre, malgré la présence de femmes depuis sa fondation. Parmi ces femmes, les dessinatrices ont été étudiées par Marina Giardinetti sous l'angle d'une histoire sociale[409]. Elle s'est intéressée en particulier aux aspects éducatifs de la pratique artistique et insiste sur le fait qu'il n'existe pas de schéma classique concernant l'art féminin[410] ; en existe-t-il un concernant les inventions féminines ?

Il est nécessaire de combiner les approches de l'histoire du genre et de celle des techniques. Le prisme du genre permet d'expliquer les différences de représentation fondées sur des différences sexuelles dans le milieu de

[405] TRAVERSIER Mélanie, *L'harmonica de verre et miss Davies : essai sur la mécanique du succès au siècle des Lumières*, Paris, Seuil, 2021.
[406] Le premier d'entre eux, Henry Trueman Wood, secrétaire de 1879 à 1917, publie *A History of the Royal Society of Arts* en 1913. D'autres secrétaires suivent son exemple avec, par exemple, Kenneth W. Luckhurst et Derek Hudson qui publient en 1954 l'ouvrage *The Royal Society of Arts, 1754-1954*.
[407] ALLAN David, *The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce. Organization, membership and objectives in the first three decades (1754-1784)*, London University, 1979.
[408] HOWES Anton, *Arts and Minds: How the Royal Society of Arts Changed a Nation,* Princeton, Princeton University Press, 2020.
[409] GIARDINETTI Marina, *Exercices de style*, *op. cit.*
[410] *Ibid*, p .151.

l'invention. Ces représentations peuvent exister à la fois dans la pratique de l'inventivité par ces femmes ainsi que dans la perception des inventions féminines par les institutions et la société anglaise. La recherche d'un éventuel traitement différencié entre les inventions masculines et féminines se fera par le biais d'une analyse des discours en se demandant comment les femmes écrivent à propos des techniques.

Il ne s'agit pas uniquement de découvrir si la *Society of Arts*, une institution savante majoritairement masculine, offre une reconnaissance et une valorisation des productions techniques féminines ; l'intérêt est également d'étudier la pratique technique même des femmes pour en avoir une meilleure connaissance et y chercher des facteurs expliquant le traitement qu'elles reçoivent. L'étude des productions et des discours des inventrices offrira une analyse de l'inventivité des femmes et de leur pratique technique en y recherchant des facteurs d'explication du traitement qu'elles reçoivent. Cela conduit à se demander si la *Society of Arts* est un moyen efficace pour ces femmes d'obtenir une reconnaissance. Pour répondre à cette question, la considération par la *Society of Arts* ainsi que l'attribution des récompenses et la promotion des inventions nous permettront de déterminer l'étendue de son efficacité.

La pratique inventive et sa valorisation : des spécificités féminines ?

Les domaines de l'ingéniosité féminine

Pour commencer, il est nécessaire de savoir dans quels domaines s'inscrit la pratique technique des femmes qui s'adressent à la *Society of Arts*, pour voir si elles circonscrivent elles-mêmes leur pratique à certaines activités. Toutes les femmes ayant proposé des inventions ou des innovations techniques à la *Society of Arts* nous intéressent ici, et pas uniquement celles ayant obtenu un prix. Pour cela, il faut combiner à la fois les données issues des registres de récompenses et celles de la correspondance de chaque comité. Les chiffres sont reportés dans le tableau ci-dessous. Néanmoins, ceux-ci sont indicatifs et non exhaustifs, car il

n'existe pas de nombres précis concernant les femmes qui ne sont pas récompensées, et certaines propositions ne sont peut-être pas conservées.

Catégories de la *Society of Arts*	Nombre de productions techniques proposées par des femmes
Manufactures	36
Chemistry	21
Mechanics	9
Agriculture	8
Polite Arts	3
Colonies and trade	2
Total	79

Figure 1 : Quantité de propositions d'inventions ou d'innovations techniques par des femmes par comités entre 1754 et 1815.

À travers ce tableau, reprenant les catégories de la *Society*, nous remarquons que les femmes proposent des inventions dans tous les domaines, mais dans certains plus que dans d'autres. Ici, les *Polite Arts* sont inclus, car il s'agit de propositions de méthodes ou d'instruments et non de productions artistiques. Concernant les inventions des hommes, elles présentent une grande diversité et se retrouvent dans tous les domaines de la *Society of Arts*. En raison de l'importance qu'ils représentent dans le corpus, les inventeurs n'ont pas été comptabilisés par domaines. Sans distinctions de genre, Zorina B. Khan montre que l'*Agriculture* est la catégorie où le plus de récompenses sont accordées[411], et donc possiblement là où il y a le plus d'hommes. Les *Manufactures* sont le domaine où les femmes font le plus de propositions à la *Society*. Parmi celles-ci, nous retrouvons des méthodes et des innovations liées au textile. Plus précisément, nous retrouvons plusieurs méthodes de filage de

[411] KHAN Zorina, « Prestige and Profit: The Royal Society of Arts and Incentives for Innovation and Enterprise, 1750-1850 » dans *London School of Economics and Political Science Department of Economic History Working Papers*, n°248, 2016, p. 30.

divers textiles ainsi que des propositions de sériciculture avec Ann Williams[412] et Henrietta Rhodes[413], c'est-à-dire dans le domaine de l'élevage de vers à soie. Le deuxième domaine dans lequel les femmes proposent le plus d'inventions est la chimie. Il s'agit principalement de méthodes, dont plusieurs peuvent être rattachées à la sphère domestique par leurs usages : c'est notamment le cas des méthodes de nettoyage de Jane Richardson[414] ou Johanna Khruelle[415]. La troisième catégorie, dédiée à la mécanique, est celle où l'on retrouve des inventions s'éloignant de la sphère domestique par leur usage, par exemple le levier (*Cross bar lever*) d'Elizabeth Wyndham utilisé en construction[416]. Ces exemples témoignent d'une activité technique féminine présente dans divers domaines en s'éloignant parfois de la sphère domestique. Toutefois, seules certaines de ces propositions sont récompensées. Pour y parvenir, ces femmes doivent convaincre les comités et mettre en valeur l'originalité et la pertinence de leurs productions en construisant un récit d'invention.

Les écrits techniques féminins : comment mettre en valeur son travail ?

L'objectif des écrits féminins destinés à la *Society of Arts* est de décrire son invention, son innovation ou sa méthode, d'en montrer la qualité et de répondre aux offres proposées par la *Society of Arts*. Pour cela, différentes stratégies et différents arguments sont mobilisés.

À travers les lettres d'inventrices publiées dans les *Transactions* et celles conservées par la *Society of Arts*, nous pouvons dégager différents types de discours. Comment les femmes écrivent-elles et quelles stratégies utilisent-elles pour défendre leurs inventions ? Un premier type de discours que nous pouvons dégager se caractérise par son aspect méthodique et une volonté de neutralité. Il s'agit de textes écrits à la deuxième personne du pluriel et à l'impératif, avec des formules telles que « prenez », « ajoutez », « mélangez ». Ils sont souvent

[412] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1784, p. 153-171.
[413] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1786, p. 146-170.
[414] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1810, p. 210-215.
[415] RSA, *Manuscript Transactions*, 1772-1773, p. 288.
[416] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1796, p. 295-298.

construits avec un effet de liste et leur structure correspond aux étapes de production d'une méthode ou d'une recette, dont l'objectif est de montrer comment les reproduire. Un deuxième type de discours est moins méthodique et plus personnel. Ces textes sont écrits à la première personne et utilisent les temps de la narration. Ici, les femmes font un récit plutôt détaillé de leur processus d'invention. Nous y retrouvons plus d'effets de style. Ces textes n'encouragent pas directement d'autres personnes à reproduire ce qu'elles ont fait, ils sont moins neutres et moins objectifs. Enfin, d'autres textes sont beaucoup plus succincts en présentant uniquement l'invention, mais sans expliquer le processus de réalisation. Les discours techniques féminins n'ont donc pas de structure commune, certains présentent des aspects plus personnels que d'autres. Dans de rares cas, ce sont des hommes qui rédigent les présentations d'inventions de femmes. C'est par exemple le cas d'Ann Ives qui présente une méthode de filage de laine[417] : les lettres la présentant sont écrites par un homme de son entourage s'appelant R. Gates (*Transactions,* 1789). C'est également le cas de Catherine Whorral, récompensée pour un filage de lin en 1794 proposé à la *Society of Arts* par un certain Mr. Butler[418]. Cela indique un possible effacement de la voix des femmes au profit d'hommes de leur entourage.

Dans plusieurs de ces textes, la mention de témoins est récurrente et atteste de la qualité des travaux des femmes. À titre d'exemple, nous citerons les lettres d'Ann Williams dans lesquelles elle écrit à propos de sa soie : « Plusieurs *gentlemen* qui ont été en Italie etc. me disent que c'est la plus belle qu'ils n'aient jamais vue » (*several gentlemen who have been in Italy, &c. tell me it is the finest they ever saw[419]*). L'approbation des témoins masculins ayant une légitimité par leurs voyages en Italie permet à Ann Williams de mettre en valeur son travail. L'entourage peut aussi être mobilisé comme un moyen d'attirer l'attention ; dans cette perspective, le mariage participe-t-il à la légitimation de productions féminines ? Le fait d'être mariée, ainsi que la

[417] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1789, p. 150-171.
[418] RSA, *Manuscript Transactions*, 1793-1794, p. 131-136.
[419] RSA*, Transactions, op. cit.*, 1784, p. 153.

réputation du mari, peuvent-ils être des facteurs favorables pour retenir l'attention des comités ? Selon la *Society* seule la qualité du travail est censée déterminer l'attribution d'une récompense, mais cela peut affecter indirectement le jugement des comités. Dans notre corpus, l'inventrice Elizabeth Wyndham et son époux George Wyndham constituent un exemple singulier. Ce couple se marie en 1801 après qu'Elizabeth Wyndham (alors Elizabeth Ilive) a été la maîtresse de Mr. Wyndham pendant plusieurs années[420]. Lors de cette période, Mrs. Wyndham est récompensée pour son levier en 1796[421] et elle utilise le nom de son futur mari pour s'adresser à la *Society*, alors qu'elle porte encore son nom de jeune fille. Ce choix indiquerait une légitimité transmise par le titre d'épouse et la réputation du nom Wyndham. En effet, il s'agit de celui du troisième comte d'Egremont, George Wyndham, qui dispose d'une influence dans les milieux savants de l'époque en tant que mécène d'artistes et constructeur de canaux[422]. Les femmes peuvent se servir de leur milieu ou de leur statut comme facteur favorable pour faire bonne impression, pour marquer l'attention des comités.

La pratique de l'invention : vers un éloignement de la sphère domestique

À travers ces présentations, la matérialité de l'invention est mise en avant par les moyens utilisés par les femmes dans les processus de recherche et de création. C'est en regardant comment les femmes inventent que nous pouvons trouver des spécificités aux inventions féminines qui les distingueraient des inventions masculines et qui expliqueraient le traitement particulier qu'elles reçoivent. Au cours de leur pratique, elles peuvent rencontrer divers besoins : par quels moyens les femmes y répondent-elles ?

Nous allons d'abord nous pencher sur les moyens matériels qu'elles emploient, c'est-à-dire sur les objets qu'elles utilisent et sur la façon dont elles se les procurent. Une première méthode est plutôt individuelle et consiste

[420] « Draft settlement on the intended marriage of George, 3rd Earl of Egremont, and Elizabeth Ilive », 11 juillet 1801.
[421] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1796, p. 295-298.
[422] HAINES Sheila, LAWSON Leigh, MCCAN Alison, *Elizabeth Ilive, Egremont's countess: c. 1769-1822*, Bakehouse Press, 2017.

souvent en une collecte des ressources nécessaires. C'est ce qu'a effectué Jane Gibbs pour sa méthode de production d'amidon à partir des racines de l'Arum tacheté récompensée en 1797[423]. Dans sa lettre du 2 janvier 1797, elle explique qu'elle récupère elle-même les racines dans les « *common fields*[424] » de l'île de Portland, où elle vit et où il est possible de les récolter. Cet aspect matériel passe également par des réutilisations d'objets du quotidien. Cette transformation d'usages indique-t-elle une utilisation des techniques spécifiques aux femmes ? Ann Williams explique par exemple se servir d'une boîte à chapeau de femme pour conserver ses vers à soie : « Je les conserve dans une grande boîte à chapeau de femme » (*I keep them in a woman's large hat box*[425]). Cela indique une transformation des objets domestiques qui peuvent revêtir une dimension expérimentale. Ces femmes répondent donc de manière autonome aux besoins matériels qu'elles rencontrent. Elles peuvent également mettre en avant le recours à un réseau issu de sociabilités savantes, lorsqu'elles sont insérées dans celles-ci, ce qui constitue une forme de légitimité. Bien que cela reste rare, des savants réputés peuvent apporter leur aide à ces inventrices. C'est notamment le cas du naturaliste Joseph Banks, cité dans la présentation de la méthode de filage d'Ann Ives. Il lui aurait fourni de la laine issue d'un croisement entre des moutons[426]. L'insertion de cette inventrice dans une sociabilité savante lui permet d'avoir accès à plus de matériel et à un nouveau type de laine pour poursuivre sa pratique du filage. L'inventivité féminine ne se pratique donc pas uniquement individuellement, mais aussi à travers un réseau. Ces moyens révèlent différentes méthodes de travail et différentes façons de répondre aux besoins matériels.

En plus de ces questions matérielles, les femmes ont recours aux moyens humains dans leurs productions, c'est-à-dire à des assistant·es et au collectif, ce qui revient à renverser l'angle d'approche souvent utilisé sur la question des femmes et des techniques où elles sont abordées en tant

[423] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1797, p. 237-240.
[424] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1797, p. 239.
[425] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1784, p. 158.
[426] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1789, p. 152.

qu'assistantes. Certaines inventrices font elles-mêmes appel à d'autres personnes pour les aider dans leurs productions. Nous citerons ici l'exemple d'Hannah D'Oyley, inventrice d'une *Artificial Mother*, à savoir un incubateur destiné à l'élevage de volailles, et qui mentionne explicitement un jeune homme l'ayant assistée pour veiller sur ses poules :

> I take the opportunity of setting many hens together, confining each to her respective nest; a boy attends morning and evening to let any off that appear restless, and to see that they return to their proper places. (RSA, *Transactions*, 1807, p. 25)

> Je profite de l'occasion pour rassembler plusieurs poules et les confiner chacune dans leur nid respectif ; un garçon est présent matin et soir pour libérer celles qui semblent agitées et veiller à ce qu'elles retournent à leur place.

Il s'agit d'un exemple d'assistance masculine pour une invention féminine, bien que celui-ci soit jeune et possiblement d'une autre classe sociale. Par la pratique technique, il existe donc un éloignement de la sphère domestique suggérant la nécessité de prendre ses distances avec une vision réductrice de l'histoire des savoirs qui limite les femmes à des positions d'assistantes.

Il est donc difficile de définir l'inventivité féminine par un schéma commun, celle-ci variant selon les besoins rencontrés et les moyens auxquels les inventrices ont accès. De plus, celle-ci se pratique dans un éventail de domaines assez large. Cette diversité se retrouve-t-elle aussi dans l'attribution des récompenses par la *Society of Arts* ?

La réception des inventions par la *Society of Arts* et la création d'une vision genrée

Quelles femmes sont récompensées ?

Les propositions d'inventions sont examinées par les comités, puis les récompenses sont attribuées par vote ; par cette sélection, de nombreuses

femmes ne sont pas primées. Les chiffres des prix attribués, selon les domaines et sur la période étudiée, sont résumés dans le tableau ci- dessous, ce qui permet de mettre en évidence la réception des productions féminines par la *Society of Arts*. Nous pouvons déduire la part des femmes récompensées grâce aux listes et aux registres, et celle des femmes qui ne le sont pas à partir des correspondances des comités. Néanmoins, il est important de rappeler que ces chiffres ne sont pas exhaustifs ; ainsi, il est possible qu'il existe plus de femmes n'obtenant pas de récompenses, mais dont les lettres n'ont pas été conservées.

Catégorie de la *Society of Arts*	Nombre de propositions par des femmes pour productions Techniques	Nombre d'inventrices ayant obtenu une récompense	Taux de récompenses accordées à des femmes (en %)
Manufactures	36	29	80,5%
Chemistry	21	4	19%
Mechanics	9	2	22,2%
Agriculture	8	4	50%
Polite Arts	3	1	33,3%
Colonies and trade	2	1	50%
Total	**79**	**41**	**51,9%**

Figure 2 : Quantité d'inventions ou d'innovations techniques par des femmes récompensées par rapport aux propositions entre 1754 et 1815.

D'après ces résultats, un peu plus de la moitié des femmes proposant des inventions sont récompensées. En revanche, lorsque nous regardons ces chiffres par domaines, de nombreux déséquilibres existent. En effet, il semble plus facile pour les femmes d'être primées dans les *Manufactures* où 80% d'entre elles le sont. À l'inverse, de nombreuses propositions sont faites en *Chemistry*, mais seulement 19% d'entre elles sont primées, ce qui en fait le domaine le moins récompensé alors qu'il s'agit de la deuxième catégorie dans laquelle les femmes

inventent. Étant donné qu'une grande partie des récompenses accordées sont publiées dans les *Transactions*, cela donne l'impression que l'inventivité féminine s'effectue majoritairement dans les *Manufactures*. Ce corpus est censé refléter le fonctionnement de la *Society of Arts*, mais il ne témoigne pas de la diversité des inventions des femmes, il est donc nécessaire de le croiser avec les autres sources de l'institution. À travers la publication des *Transactions*, l'institution véhicule une image limitée de l'inventivité féminine. De plus, cette part de femmes récompensées semble d'autant plus minoritaire lorsqu'elle est mise en regard des inventions d'hommes recevant des prix représentant la majorité du corpus de la *Society of Arts*. À titre comparatif, entre 1775 et 1812, nous pouvons compter grâce aux listes de récompenses accordées dans les *Transactions* (les « *rewards bestowed* ») 16 femmes récompensées contre 702 hommes. Une disparité se remarque quantitativement entre les inventeurs et inventrices. En plus de cela, existe-t-il une différence qualitative entre les récompenses obtenues ?

La valeur des récompenses

Quelles récompenses les femmes obtiennent-elles ? Parviennent-elles à obtenir celles ayant le plus de valeur ? À la *Society of Arts*, il existe une distinction entre les récompenses pécuniaires (les *premiums* et les *bounties*) destinées aux personnes n'ayant pas les moyens financiers de prendre des brevets (*patents*) ; et les prix honorifiques (les *Medals* ou *Pallets*) destinés aux personnes pour qui un prix financier aurait moins d'intérêt. Les prix obtenus par des femmes sont résumés dans le tableau ci-dessous.

Type de récompenses	Nombre de récompenses
Premiums et *bounties*	30
Silver Medal	9
Silver Ceres Medal	1
Gold Pallet	1
Total	41

Figure 3 : Types de récompenses obtenues par des femmes entre 1754 et 1815.

La somme des *premiums* ou *bounties*, les deux termes étant utilisés dans les archives pour désigner des récompenses pécuniaires, est assez variable en allant de 2£ à 100£ pour les femmes étudiées. Les prix honorifiques, quant à eux, peuvent être en or ou en argent. Les *Silver Medals* (en argent) sont les prix honorifiques les plus accordés à des femmes. Ce système de récompenses a été étudié par Zorina B. Khan, dans le cadre de recherches sur la *Society of Arts*, dans lesquelles les femmes ont été comptabilisées. Elle en déduit que « [l]es femmes étaient nettement moins susceptibles de recevoir des récompenses financières et des médailles d'or, et étaient plus susceptibles d'obtenir une reconnaissance mineure sous la forme de médailles d'argent ». (*Women were significantly less likely to receive financial awards and gold medals, and were more likely to earn minor recognition in the form of silver medals*[427]). Le fait qu'elle étudie une période plus étendue, et donc un échantillon plus large, peut expliquer le fait qu'elle considère que peu de femmes reçoivent des récompenses pécuniaires, alors qu'il s'agit du type de récompense accordé aux femmes majoritaire sur notre période.

En revanche, la *Gold Medal*, qui est le prix honorifique ayant le plus de valeur, n'est pas offerte aux inventrices sur la période étudiée. Emma Jane Greenland reçoit tout de même un *Gold Pallet* en 1787 pour sa méthode de peinture à l'encaustique[428], une technique consistant à mélanger de la cire aux pigments. D'après la *Society*, la *Gold Medal* est attribuée de manière assez sélective pour les inventions considérées comme ayant le plus d'intérêt. C'est ce qu'explique William Shipley dans *A Scheme for putting the Proposals in Execution* :

> *In particular cases, as for very curious and valuable inventions or improvements, &c. gold-medals may be given (which may serve both for premiums and also for honorary gratifications) of such value, and with such devices, as shall be thought proper by the subscribers; but*

[427] KHAN Zorina B., « Prestige and Profit: The Royal Society of Arts and Incentives for Innovation and Enterprise, 1750-1850 » in *London School of Economics and Political Science Department of Economic History Working Papers*, n°248, 2016, p. 18.
[428] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1787, p. 103-110.

> *for common inventions or improvements, pecuniary premiums are judged sufficient.* (W. SHIPLEY, 1992, p. 1023)

> Dans des cas particuliers, comme pour des inventions ou des améliorations très curieuses et précieuses, etc., on peut donner des médailles d'or (qui peuvent servir à la fois de primes et de gratifications honorifiques) de la valeur et avec les ornements que les souscripteurs jugeront appropriés ; mais pour les inventions ou les améliorations courantes, les primes pécuniaires sont jugées suffisantes.

L'obtention de la *Gold Medal* requiert donc un certain degré de technicité et d'ingéniosité. Sachant qu'elle est votée par les comités, leurs critères d'ingéniosité déterminent qui l'obtient. Elle est censée être plus difficile à obtenir et plus rare, mais cette difficulté justifie-t-elle le fait qu'une seule femme l'obtienne ? Zorina B. Khan explique que « Les médailles d'or ont tendance à être attribuées aux lauréats dans les domaines de l'agriculture et de la mécanique » (*Gold medals tended to be given to prize winners in agriculture and mechanics*[429]). Effectivement, nous retrouvons peu de femmes récompensées dans ces catégories (6 au total), même si la pratique féminine est bel et bien présente dans ces domaines, car un total de 17 femmes propose des inventions. Il existe donc une corrélation entre les domaines dans lesquels les femmes sont récompensées et le type de récompenses qu'elles obtiennent.

De plus, concernant l'obtention de celles-ci, il est nécessaire de se demander si ce sont bien elles qui reçoivent le prix, en particulier lorsqu'il s'agit d'un proche communiquant avec la *Society*. Pour Ann Ives, par exemple, le secrétaire a reçu un message de sa part confirmant qu'elle avait reçu la récompense[430]. En revanche, concernant Catherine Whorral, dont la correspondance est rédigée par Mr. Butler, on ne trouve pas de traces attestant de la bonne réception par l'inventrice, ce qui constituerait un exemple d'homme s'appropriant les bénéfices du travail d'une femme.

[429] KHAN Zorina B., « Prestige and Profit », *op. cit.*, 2016, p. 18.
[430] « Letter from Ann Ives expressing her thanks for the medal awarded to her for spinning wool », 1788, in RSA, *Committee of Manufactures 1754-1850 – Correspondence.*

Un biais de genre créé par l'institution ?

Il existe donc un biais genré concernant les inventions des femmes, qui se remarque davantage dans le traitement des inventions féminines par la *Society of Arts* que dans la pratique par les femmes. L'institution crée celui-ci et donne l'impression que les inventions féminines sont limitées à certains domaines et à certains espaces. Nous retrouvons là ce que nous pourrions appeler une sexuation des techniques, c'est-à-dire une séparation genrée des techniques et de leurs usages qui impliquerait que certaines techniques soient faites par les femmes et pour les femmes, et que d'autres sont pratiquées par les hommes et destinées aux hommes. En revanche, certaines inventions récompensées sont plus subtiles que cette opposition. C'est notamment le cas de celles figurant dans la catégorie des *Mechanics* avec par exemple le levier d'Elizabeth Wyndham qui est utilisé par des ouvriers en construction,

> a very ingenious contrivance by a Lady, for applying, in a more efficacious manner than is commonly practised, the power of men to the working the Cross-bar Lever, and which has been successfully put in practice in a quarry where pieces of the rock, of considerable size and weight, were necessary to be removed. (RSA, *Transactions*, 1796, p. 14)

> une invention très ingénieuse d'une dame, pour utiliser d'une manière plus efficace que ce qui est généralement pratiqué, la force des hommes au fonctionnement du *Cross-bar lever*, et qui a été mise en pratique avec succès dans une carrière où des morceaux de roche, de taille et de poids considérables, devaient être enlevés.

Cette utilisation masculine dans un contexte de production et de construction se rattache à ce qui relève traditionnellement de la sphère publique et s'éloigne de la perception des inventions féminines comme domestiques, elles inventent dans d'autres domaines. Mais la *Society of Arts* participe à une distinction genrée des inventions par son système de récompenses.

Le biais de genre présent dans l'attribution des prix impacte les *Transactions* en faisant de celles-ci un corpus limité qui ne montre qu'une partie

de l'inventivité féminine. Au sein de celui-ci, les femmes récompensées font-elles également face à un traitement genré ?

Le traitement des femmes récompensées dans les Transactions : quelle reconnaissance ?

Une promotion genrée selon les intérêts de la Society of Arts

Les *Transactions* publiées annuellement par la *Society of Arts* et rédigées par son secrétaire constituent un outil privilégié pour promouvoir les inventions. La présentation des inventions et des innovations féminines se fait selon un point de vue masculin et se situe dans un corpus d'inventions majoritairement masculines. Subissent-elles un traitement différencié ?

Il existe un schéma de présentation plutôt récurrent que l'on retrouve dans chaque volume. Les *Transactions* commencent par une préface résumant les caractéristiques de certaines réalisations marquantes au cours de l'année. S'ensuivent les « *Papers* », des parties dédiées à chaque domaine et présentant en détail les récompenses obtenues. Les dernières informations concernant celles-ci peuvent se trouver dans les listes des « *Rewards bestowed* » situées à la fin de l'ouvrage. Les femmes inventrices ne sont pas toutes citées en préface, ni même dans les « *Papers* ». C'est par exemple le cas de Mary Yates, dans le volume de 1784, dont le nom n'est mentionné ni dans la préface ni dans les « *Papers in Manufactures* », bien qu'elle obtienne une médaille d'argent pour le tissage d'une batiste[431]. Son nom est uniquement cité dans les « *Rewards Bestowed*[432] ». Il est assez récurrent que les inventions féminines soient mentionnées dans cette liste sans faire l'objet de présentations détaillées. En revanche, le même vocabulaire est utilisé pour présenter les inventions féminines et masculines. On retrouve régulièrement l'expression « un homme ingénieux » (*an ingenious man*), et son équivalent féminin « une

[431] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1784, p. 150.
[432] *Ibid*, p. 150.

femme ingénieuse » (*an ingenious woman*). Les inventions féminines, lorsqu'elles sont présentées, peuvent recevoir des éloges similaires à celles des hommes. La *Society* utilise pour cela des mots comme « ingénieux » (*ingenious*) ou « curieux » (*curious*) de manière neutre. Il existe donc une différence de traitement d'ordre plus quantitatif que qualitatif.

La présence des femmes dans ces *Transactions* ne s'effectue pas selon une volonté de reconnaissance de leur travail, mais plutôt pour satisfaire les objectifs de l'institution en encourageant d'autres femmes à participer aux concours. Cela se remarque à la manière dont la *Society* décrit et présente les inventions de femmes. Miss Hibbert, récompensée en 1794[433] pour le filage d'une étoffe de chanvre, en constitue un exemple. La qualité de son travail incite la *Society* à encourager d'autres personnes à reproduire sa méthode en écrivant à propos de l'étoffe qu'elle « peut servir de modèle aux autres jeunes de son sexe pour les imiter et, si possible, les surpasser » (*which may serve as a pattern for other young persons of her sex to imitate, and, if possible, excel*[434]). Néanmoins, en plus d'encourager l'inventivité féminine, cela suggère que ce type de production est une activité dédiée aux jeunes femmes, ce qui indique une vision de certains domaines d'inventions comme spécifiquement féminins. Nous pouvons considérer que la mise en avant des femmes dans les publications sert à répondre aux objectifs de la *Society*, à l'instar de leur présence au sein de l'institution.

Une reconnaissance de l'ingéniosité féminine

Grâce à la diffusion des productions féminines dans les *Transactions*, les femmes parviennent-elles à obtenir une reconnaissance au sein des domaines où elles inventent ? Cela témoignerait de l'efficacité des *Transactions*, et montrerait que la *Society of Arts* peut permettre à des femmes d'être reconnues dans un réseau. Nous avons un exemple de ce phénomène avec la séricicultrice Henrietta Rhodes, qui est reconnue par George Swaine, un autre sériciculteur,

[433] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1794, p. 10.
[434] *Ibid*, p. 10.

dans le volume 7 des *Transactions* publié en 1789[435]. Mr. Swaine a eu l'occasion de lire les travaux de Rhodes d'après sa lettre du 26 mai 1788 qui lui donne l'occasion de citer un passage d'une missive de cette dernière, la note de bas de page indiquant : « Voir la lettre de Miss Rhodes, Volume IV, Page 157 » (*See Miss Rhodes's Letter, Vol. IV. Page 157*[436] »). Il s'agit d'un passage qui compare le traitement des vers à soie selon le climat italien ou britannique. George Swaine écrit même plus loin ne pas avoir le moindre doute quant aux affirmations d'Henrietta Rhodes[437]. Il est intéressant qu'il reprenne ici les mots d'Henrietta Rhodes et non ceux d'autres hommes ayant écrit sur la sériciculture, tel que Daines Barrington qui propose une histoire de la sériciculture et de son développement dans une lettre publiée dans le volume 2 des *Transactions*. Dans celle-ci, Barrington évoque également la question des climats différents. Peut-on voir dans le choix de citer Henrietta Rhodes plutôt qu'un homme une forme de reconnaissance de la sériciculture féminine ? Le fait d'être mentionnée par un pair apporte une légitimité supplémentaire à son travail, et en fait la promotion en incitant les lecteur·rices à se référer à Henrietta Rhodes. En plus d'obtenir une reconnaissance, les femmes peuvent- elles prendre part à des discussions liées à leurs inventions ?

L'ouverture de discussions

Il ne s'agit pas uniquement de reconnaître l'invention d'un·e tel·le, mais de développer des discussions techniques, notamment en comparant une méthode à une autre. Ces questionnements font également partie du processus de reconnaissance. C'est ce que fait George Swaine en comparant un point de sa méthode à celle d'Henrietta Rhodes, concernant la réaction des vers à soie à la chaleur, et l'utilisation de celle-ci pour tuer les insectes sans endommager la soie. George Swaine explique que « Miss Rhodes a présenté cette chaleur comme inefficace pour cela. Une expérience que j'ai faite l'été dernier semble montrer autre chose » (*Miss Rhodes has represented this heat to be inefficient*

[435] RSA, *Transactions, op. cit.*, 1789, p. 120-149.
[436] *Ibid.*, p. 132.
[437] *Ibid.*, p. 133.

for the purpose. An experiment which I made last summer, seems to speak a different language[438]). Ses résultats à lui montrent l'efficacité de la chaleur, car les cocons n'avaient pas été perforés par les insectes qui étaient morts. Il propose ici des résultats différents, mais n'affirme pas que ceux de la séricicultrice soient faux. Cette comparaison de résultats montre une réutilisation des travaux d'Henrietta Rhodes.

Des femmes peuvent aussi comparer leurs résultats entre elles : ces sociabilités et discussions peuvent être féminines, ce ne sont pas uniquement des hommes qui questionnent les travaux de femmes. Les séricicultrices Ann Williams et Henrietta Rhodes en sont un exemple. En effet, Rhodes compare ses résultats à ceux de Williams auxquels elle a accès grâce aux publications. Elle le fait dans sa lettre du 24 août 1785 en expliquant avoir produit moins de soie qu'Ann Williams avec plus de vers à soie[439], c'est-à-dire que les 244 vers à soie de Mrs. Williams produisent une once et demie de soie (soit 42,5 grammes), alors que les 360 vers de Miss Rhodes n'en produisent pas plus d'une once (soit 28,3 grammes[440]). Elle explique cette différence matérielle par le fait qu'elle a choisi de ne pas inclure les restes de soie destinés à être cardés, car selon elle, la soie qui devait être envoyée à la *Society* devait être celle qui pouvait être produite sans être cardée. Sinon, elle aurait pu fournir plus de soie qu'Ann Williams : « ainsi, cette année, j'aurais pu me vanter de produire vingt-cinq onces au lieu de onze, si, comme Mme Williams, j'avais inclus la soie destinée à être cardée » (*and thus this year I might have boasted of twenty-five ounces instead of eleven, if, like Mrs Williams, I had included the silk for carding*[441]). Une forme de concurrence instituée par Henrietta Rhodes ressort à travers ce passage. Ces comparaisons de méthodes introduisent de nouvelles questions et de nouveaux débats concernant la sériciculture. Cela peut constituer une forme de réseau ou de cercle savant regroupant les sériciculteurs et séricicultrices de la *Society of Arts* dans lequel Ann Williams et

[438] RSA, *Transactions, op.cit.*, 1789, p. 136.
[439] RSA, *Transactions, op. cit*, 1786, p. 159-170.
[440] *Ibid*, p. 161.
[441] *Ibid*, p. 162.

Henrietta Rhodes s'insèrent. Les publications sont donc aussi une forme de reconnaissance en faisant connaître et en diffusant les travaux des inventrices. En revanche, il est plus difficile d'obtenir des informations sur le devenir des inventrices, étant donné que la *Society of Arts* n'effectue pas de suivi et que les inventions se retrouvent dans le domaine public sans faire l'objet d'une utilisation exclusive.

Les femmes de l'Angleterre du XVIII^e^ siècle ont la possibilité de recourir à la *Society of Arts* pour faire reconnaître leurs inventions grâce à son système de récompenses et de publications. Par cette opportunité, certaines d'entre elles parviennent à s'insérer dans les cercles savants. Toutefois, l'obtention de cette reconnaissance reste déséquilibrée entre les différents domaines d'invention, les inventrices étant plus régulièrement récompensées dans certaines catégories spécifiques. De plus, elle est loin de s'effectuer par souci de valorisation de leur travail, mais se fait en accord avec les intérêts de la *Society* et selon une vision genrée des activités techniques. L'institution ne reflète ni la réalité de la pratique inventive des femmes ni la diversité des domaines concernés. En effet, cette pratique s'effectue à travers des méthodes variées et ne suit pas un schéma commun. Cette diversité n'explique pas le traitement genré qu'elles reçoivent de l'institution et de ses membres masculins. Par ailleurs, la *Society of Arts* contribue à la diffusion de cette vision genrée des techniques à travers ses publications où les femmes sont présentées comme étant limitées à certains domaines d'activités. Cela entre en contradiction avec l'objectif affiché d'encouragement de l'ingéniosité. Ainsi, bien que cette société savante cherche à élargir la participation aux arts industriels, elle restreint paradoxalement celle des femmes à certains domaines.

Bibliographie

Sources primaires manuscrites

R.S.A., *Committee of Agriculture 1754-1850 - Correspondence*. RSA/PR/MC/103/10.

R.S.A., *Committee of Chemistry 1754-1850 - Correspondence*. RSA/PR/MC/105/10.

R.S.A., *Committee of Manufactures 1754-1850 - Correspondence*. RSA/PR/MC/102/10.

R.S.A., *Committee of Mechanics 1754-1850: correspondence*. RSA/PR/MC/101/10.

R.S.A., *Polite Arts Committee - Correspondence*, *1757-1849*. RSA/PR/AR/103/10.

R.S.A., *Manuscript ledgers of premiums awarded*, *1763-1765*. RSA/PR/GE/112/10/4-6.

R.S.A., *Manuscript Transactions and other papers presented to the Society*, *1771-1815*. RSA/PR/GE/118/1-81.

Petworth House Archives, « Draft settlement on the intended marriage of George, 3rd Earl of Egremont, and Elizabeth Ilive », 11 juillet 1801, Pertworth. PHA/8656.

Sources primaires imprimées

R.S.A, *A Register of Premiums and Bounties given by the Society of Arts*, 1754-1776. RSA/PR/GE/112/13/226.

R.S.A., *Transactions of the Society, Instituted at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*, 1783-1815, vol. 1-33. RSA/PR/GE/112/13/11-43.

SHIPLEY William, *A Scheme for putting the Proposals in Execution*, Londres, 7 décembre 1753, dans PONSONBY G. J., ALLAN D. G. C, SHIPLEY William, « General

Notes » in *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 133, n°5112, 1965, p. 1020-1028.

SHIPLEY William, *Proposals For raising by subscription a fund to be distributed in Premiums for the promoting of improvements in the Liberal Arts and Sciences, Manufactures & commerce*, 1753 in ALLAN D. G. C., « William Shipley's Proposals » in *RSA Journal*, vol. 140, n°5428, 1992, p. 342-343.

Sources secondaires

BAUDINO Isabelle, CARRE Jacques, REVAUGER Marie-Cécile (dir.), *The Invisible Woman: Aspects of Women's Work in Eighteenth-Century Britain*, Aldershot, London, Routledge, 2016.

CHABAUD-RYCHTER Danielle, GARDEY Delphine, *L'engendrement des choses : des hommes, des femmes et des techniques*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2004.

CHANTEUX Anne, *Les filles d'Athéna : femmes et brevets au XIX^e siècle en France*, Paris, EHESS, 2022.

GIARDINETTI Marina, *Exercices de style : Éducation et pratiques artistiques des jeunes femmes de la Society of Arts*, Paris, Université Paris Cité, 2019.

GUFFROY Yohann, *Représenter l'invention : Étude de l'évolution du dessin d'objet technique en Angleterre (ca. 1750-1850)*, Lausanne, École polytechnique fédérale de Lausanne, 2023.

HAINES Sheila, LAWSON Leigh, MCCAN Alison, *Elizabeth Ilive, Egremont's countess: c. 1769-1822*, Bakehouse Press, 2017

HANNAN Leonie, « Experience and Experiment: The Domestic Cultivation of Silkworms in Eighteenth-Century Britain and Ireland » in *Cultural and Social History*, vol. 15, n°4, 2018, p. 509-530.

HILAIRE-PEREZ Liliane, *L'invention technique au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000.

HILAIRE-PEREZ Liliane, GARÇON Anne-Françoise, *Les chemins de la nouveauté : innover, inventer au regard de l'histoire*, Paris, Éditions du CTHS, 2003.

HONEYMAN Katrina, *Women, gender and industrialization in England, 1700-1870*, Basingstoke, Macmillan, 2000.

HOWES Anton, *Arts and Minds: how the Royal Society of Arts Changed a Nation*, Princeton, Princeton University Press, 2020.

JAFFE Deborah, *Ingenious Women: From Tincture of Saffron to Flying Machines*, Stroud, Sutton Publishing, 2004.

KHAN Zorina, « Prestige and Profit: The Royal Society of Arts and Incentives for Innovation and Enterprise, 1750-1850 » in *London School of Economics and Political Science Department of Economic History Working Papers*, n°248, 2016.

KNITTEL Fabien, RAGGI Pascal (dir.), *Genre et techniques : XIXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023.

STANLEY Autumn, *Mothers and Daughters of Invention*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.

TRAVERSIER Mélanie, *L'harmonica de verre et miss Davies : essai sur la mécanique du succès au siècle des Lumières*, Paris, Seuil, 2021.

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEUR·ICES

Florence Bayard est enseignante-chercheuse et Maître de Conférences au département d'Études germaniques de l'université de Caen Normandie depuis 2002, et membre de l'unité de recherche ERLIS (Équipe de Recherche sur les Littératures, les Imaginaires et les Société, UR 4254). Sa recherche s'inscrit principalement dans le champ des études médiévales, de l'histoire sociale et culturelle et s'est concentrée sur les écrits de Christine Ebner et les Livres de sœurs de l'Allemagne du Sud.

Julia-Elisabeth Reichwein est assistante de recherche et doctorante en philologie romane depuis 2022 à l'université Christian-Albrechts de Kiel. Ses recherches ont traités de diverses autrices francophones comme Olympe de Gouges et Madame de Staël, mais se concentrent sur la production littéraire des Dames des Roches (XVI^{e} siècle).

Nacéra Guenfoud-Sairou est traductrice et professeure d'italien en classe préparatoire. Sa recherche se concentre principalement sur les représentations des altérités dans la poésie épique italienne du XVI^{e} siècle.

Sacha Grangean est agrégé en lettres modernes et docteur en littérature française. Membre de l'IHRIM de l'ENS de Lyon et actuellement ATER à l'Université de Versailles/Saint-Quentin, ses recherches portent sur les traités de médicine, de gynécologie et de civilité, les romans libertins et l'histoire du genre dans le cadre du XVIII^{e} siècle français.

Camille Nouhant est historienne de l'art et en formation pour obtenir le titre de conservatrice du patrimoine. Ses recherches ont jusque là porté sur les femmes artistes de l'Italie moderne, notamment Fede Galizia.

Clémence Patelli est doctorante à l'université Paris 8, en Théâtre et arts de la scène. Sa thèse a pour sujet *La vie théâtrale en province au XVIII^{e} siècle, à travers l'étude du réseau théâtral de Mademoiselle Montansier dans le Nord-Ouest de la France (1763-1820).*

Lou-Ann Rouchon est chargée de valorisation documentaire au Conservatoire National des Arts et Métiers et historienne.

Dépôt légal : octobre 2025

Les Mains Invisibles sont un collectif de jeunes chercheurs et chercheuses qui souhaitent nourrir, diffuser et encourager la recherche francophone sur les femmes créatrices de l'Europe moderne et leurs œuvres.

La revue scientifique est dirigée par Alix Kazubek et Victoria Rimbert, chercheuses en études italiennes.

N ° 1

COMITÉ ÉDITORIAL:

Joseph Brichet, Alexia Dedieu, Mia Guillot, Lilas Imbaud, Alix Kazubek, Louis Pichot et Victoria Rimbert.

COMITÉ SCIENTIFIQUE :

Elisa Andretta, François Bessire, Isabelle Brouard-Arends, Anne Chanteux, Anne Debrosse, Delfina Giovanozzi, Frédérique Dubard de Gaillarbois, Catherine Kirkby, Fabien Lacouture, Jérôme Lamy Rafael Mandressi, Delphine Pasques, Elise Rajchenbach, et Elisabeth Rothmund.